Souvenir amical
Caporal Secrétaire
de la 5.9 - Bruxelles

Ans amis 21 X^bre 1917

LIBRAIRIE DE RORET,
RUE HAUTEFEUILLE, N° 12, A PARIS.

COLLECTION
DE
MANUELS
FORMANT UNE
ENCYCLOPÉDIE
DES SCIENCES ET DES ARTS.

Format in-18.

Tous les Traités se vendent séparément.

Pour les recevoir franc de port on ajoutera 50 *cent. par volume in-18.*

Les suivans sont en vente; les autres paraîtront successivement.

Manuel d'Algèbre, par M. Terquem, professeur de mathématiques aux Écoles royales. Un gros vol. 3 fr. 50 c.

Manuel d'Arithmétique démontrée, par M. Collin. Sixième édit. Un vol. 2 fr. 50 c.

Manuel d'Arpentage, ou Instruction sur cet art et sur celui de lever les plans, par M. Lacroix, membre de l'Institut. Un vol. orné de planches. Deuxième édition. 2 fr. 50 c.

Manuel de l'Artificier, contenant les Élémens de la Pyrotechnie civile et militaire; par A. D. Vergnaud, capitaine d'artillerie, et ancien élève de l'École Polytechnique. Un vol. orné de planches. 3 fr.

Manuel d'Astronomie, par M. Bailly. Un volume orné de planches. 2e édition. 2 fr. 50 c.

Manuel Biographique, ou Dictionnaire historique abrégé des grands Hommes, par M. Jacquelin et M. Noël, inspecteur-général des études. 2 gr. vol. 6 fr.

Manuel complet de Botanique, contenant les principes élémen-

taires de cette science ; par M. Boitard. Un vol. de 450 pages, orné de planches. 3 fr. 50 c.

Manuel du Boulanger et du Meunier, par M. Dessables. Un vol. 2 fr. 50 c.

Manuel du Brasseur, ou l'Art de faire toutes sortes de Bières, par M. Riffault, 2e édition. Un vol. 2 fr. 50 c.

Manuel du Chamoiseur, Maroquinier, Peaussier et Parchemi-nier; par M. Dessables. Un vol. orné de planches. 3 fr.

Manuel du Chandelier et du Cirier, suivi de l'Art de fabriquer la cire à cacheter; par M. L. Sébastien Lenormand. Un vol. orné de figures. 3 fr.

Manuel du Charcutier, ou l'Art d'accommoder toutes les parties du cochon; par mad. Celnart. Un vol. 2 fr. 50 c.

Manuel du Charpentier, ou Traité complet de cet Art ; par M. Valentin. Un gros vol. orné de 10 planches. 3 fr. 50 c.

Manuel du Chasseur et des Gardes-Chasse. Un vol. Nouvelle édition. 3 fr.

Manuel de Chimie, par M. Riffault. Un vol. 2e édition. 3 fr.

Manuel de Chimie amusante, par le même. Un vol. 2e édit. 3 fr.

Manuel de la bonne Compagnie, ou l'Ami de la politesse. Un vol. Quatrième édition. 2 fr. 50 c.

Manuel du Cuisinier et de la Cuisinière, par M. Cardelli. Un vol. Cinquième édition. 2 fr. 50 c.

Manuel des Dames, ou l'Art de la toilette, suivi de l'Art du Modiste, du Mercier-Passementier, par mad. Celnart. Un vol. 3 fr.

Manuel des Demoiselles, ou Arts et Métiers qui leur conviennent et dont elles peuvent s'occuper avec agrément; par madame Elisab. Celnart. Un vol. orné de planches. 2e édit. 3 fr.

Manuel du Dessinateur, ou Traité complet de cet Art; par M. Perrot. Un vol. orné d'un grand nombre de planches. 3 f.

Manuel du Dessinateur et de l'Imprimeur Lithographe, par Brégeant, lithographe breveté. Un vol. orné de planches. 3 fr.

Manuel du Destructeur des Animaux nuisibles à l'Agriculture, à l'Économie domestique, etc., par M. Vérardi. Un vol. orné de planches. 3 fr.

Manuel du Distillateur-Liquoriste, par M. Lebeaud. Deuxième édition. 1 vol. 3 fr.

Manuel complet d'Économie domestique, par mad. Celnart. Un vol. 2 fr. 50 c.

Manuel du Fabricant de Draps, par M. Bonnet, ancien fabricant à Lodève. 1 vol. 3 fr.

Manuel du Fabricant et de l'Épurateur d'Huiles, ou l'Art de faire et d'épurer toutes sortes d'Huiles; par M. Julia-Fontenelle. Un vol. orné de figures. 3 f.

Manuel du Fabricant de Sucre et du Raffineur; par MM. Blachette et Zoéga. 1 vol. 3 fr.

Manuel du Fondeur sur tous Métaux, par M. Launay, fondeur de la Colonne de la place Vendôme. 2 vol. ornés de planches. 7 fr.

Manuel du Porcelainier, du Faïencier et du Potier de terre, par M. Boyer. 2 vol. 6 fr.

Manuel des Gardes-Malades, par M. Morin. 2e éd. 1 v. 2 fr. 50 c.

Géographe-manuel (*le nouveau*), par M. Devilliers. 2e édit. 1 vol orné de 7 cartes. 3 fr. 50 c

Manuel des Habitans de la Campagne. 1 vol. 2 fr. 50 c

Manuel d'Histoire Naturelle, comprenant les trois Règnes de la Nature; par M. Boitard. 2 vol. 7 fr.

Manuel d'Hygiène, ou l'Art de conserver sa Santé, par M. le docteur Morin. Un vol. 3 fr.

Manuel de l'Imprimeur, ou Traité simplifié et complet de cet Art; par M. E. Audouin de Géronval, et revu par M. Crapelet, imprimeur. 1 vol. 3 fr.

Manuel complet du Jardinier, dédié à M. Thouin; par M. Bailly. 3e édit. 2 vol. 5 fr.

Annuaire du Jardinier et de l'Agronome, par un *Jardinier-agronome*, 1 vol. in-18. 1 fr. 50 c.

Cet Annuaire paraît au 1er janvier de chaque année, et tient au courant de toutes les Découvertes le Manuel du Jardinier, *et tous les autres ouvrages de jardinage.*

Manuel du Jaugeage et des Débitans de boissons; par MM. Laudier et D... avocat. Un vol. 3 fr.

Manuel des Jeux de Calcul et de Hasard, ou Nouvelle Académie des Jeux; par M. Lebrun. Un gros vol. 3 fr.

Manuel complet des Jeux de Société, renfermant tous les jeux qui conviennent aux jeunes gens des deux sexes; par mad. Celnart. 1 vol. 3 fr.

Manuel du Limonadier et du Confiseur, par M. Cardelli. 1 vol. 4e édition. 2 fr. 50 c.

Manuel de la Maîtresse de maison, et de la Parfaite Ménagère, par mad. Gacon-Dufour. 1 vol. 2 fr. 50 c.

Manuel de Mammalogie, ou Histoire naturelle des Mammifères, par M. Lesson. Un vol. 3 fr. 50 c.

Manuel des Marchands de Bois et de Charbons, suivi de nouveaux Tarifs du Cubage des bois, etc.; par M. Marié de l'Isle. 1 vol. 3 fr.

Manuel de Médecine et de Chirurgie domestiques, par M. Morin. 2e édition. 1 vol. 3 fr. 50 c.

Manuel du Menuisier en Bâtimens et en Meubles, suivi de l'Art de l'Ebéniste, par M. Nosban. 2 vol. ornés de planches. 6 fr.

Manuel de Minéralogie. Deuxième édition; par MM. D. et Julia-Fontenelle. 1 vol. 3 fr. 50 c.

Manuel du Naturaliste préparateur, par M. Boitard. 1 v. 2 f. 50 c.

Manuel du Parfumeur, par mad. Gacon-Dufour. Un vol. 2 fr. 50 c.

Manuel du Pâtissier et de la Pâtissière, par la même. Un vol. 2 fr. 50 c.

Manuel du Pêcheur français, ou Traité général de toutes sortes de Pêches; par M. Pesson-Maisonneuve. Un vol. 3 fr.

Manuel du Peintre en bâtimens, du Doreur et du Vernisseur; par M. Riffault. Troisième édition. Un vol. 2 fr. 50 c.

Manuel de Miniature et de Gouache, suivi du Manuel du Lavis à la Seppia, et de l'Aquarelle; par MM. Constant-Vigunier et de Longueville. Un vol. orné de figures. 3 fr.

Manuel de Perspective, du Dessinateur et du Peintre, par M. Vergnaud. Deuxième édition. Un vol. 3 fr.

anuel de Physique, par M. Bailly. Troisième édition. Un vol. 2 fr. 50 c.

Manuel de Physique amusante, ou Nouvelles Récréations physiques, par M. Julia-Fontenelle. Un vol. 2e édition. 3 fr.

Manuel pratique des Poids et Mesures, des Monnaies et du Calcul décimal; par M. Tarbé. 12e édition. 1 vol. 3 fr.

Manuel du Praticien, ou Traité de la Science du Droit; par M. *D...*, avocat. Deuxième édition. Un vol. 3 fr. 50 c.

Manuel du Relieur, dans toutes ses parties, par M. L. Sébastien Lenormand. Un vol. orné de planches. 3 fr.

Manuel du Savonnier, ou l'Art de faire toutes sortes de Savons, par mad. Gacon-Dufour et un professeur de chimie. Un vol. 3 fr.

Manuel du Serrurier, par le comte de Grandpré. Un vol. 3 fr.

Manuel du Tanneur, du Corroyeur, de l'Hongroyeur, par M. Chicoineau. Un vol. 3 fr.

Manuel du Teinturier, suivi de l'Art du Dégraisseur, par M. Riffault. 2e édition. 1 vol. orné de figures. 3 fr.

Manuel du Tourneur, ou Traité complet et simplifié de cet Art, par M. *Dessables*. 2 vol. ornés de planches. 6 fr.

Manuel du Vétérinaire, contenant la connaissance générale des Chevaux, la manière de les élever, de les dresser et de les conduire; par M. Lebeaud. 1 vol. 3 fr.

Manuel du Vigneron français, ou l'Art de cultiver la vigne, de faire les vins et les eaux-de-vie; par M. Thiébaut de Berneaud. 3e édition. 1 vol. 3 fr.

Manuel du Vinaigrier et du Moutardier, par M. Julia-Fontenelle. 1 vol. 3 fr.

Manuel du Zoophile, ou l'Art d'élever et de soigner les animaux domestiques, par mad. Celnart. 1 vol. 2 fr. 50 c.

SOUS PRESSE.

Manuel de l'Amidonnier et du Vermicellier.

Manuel d'Architecture, ou Traité de l'Art de bâtir, par M. Toussaint, architecte. 2 vol.

Manuel d'Entomologie, ou Histoire naturelle des Insectes; par M. Boitard. 2 vol.

Manuel de l'Epicier, du Droguiste et de l'Herboriste.

Manuel du Ferblantier.

Manuel complet de Géométrie, par M. Terquem.

Manuel de l'Horloger, ou Traité complet de cet art.

Manuel de Mathématiques amusantes, ou nouvelles Récréations mathématiques, par M. Richard.

Manuel complet de Mécanique, par M. Terquem.

Manuel de l'Art militaire, par M. *Vergnaud*, capitaine d'artillerie.

Manuel théorique et pratique de Musique vocale et instrumentale; par M. *Choron*.

Manuel d'Ornithologie, ou Histoire naturelle des Oiseaux, par M. Lesson.

Manuel du Poêlier-Fumiste.

MANUEL

DE

MINIATURE

ET DE GOUACHE,

PAR STÉV. F. CONSTANT-VIGUIER, de Paris;

SUIVI

DU MANUEL

DU LAVIS A LA SEPPIA,

ET DE

L'AQUARELLE.

PAR F. P. LANGLOIS DE LONGUEVILLE,

Capitaine au 47e régiment d'infanterie de ligne, ancien élève de l'École spéciale militaire de Saint-Cyr.

AVEC UN GRAND NOMBRE DE FIGURES.

PARIS,

RORET, LIBRAIRE, RUE HAUTEFEUILLE,

AU COIN DE LA RUE DU BATTOIR.

1827.

AVERTISSEMENT.

Les amateurs des beaux-arts attendaient depuis long-temps un Manuel pratique de peinture. Dans le très petit nombre de traités publiés sur le *Lavis*, l'*Aquarelle*, la *Gouache* et la *Miniature*, qui composent cette première partie, les uns ne sont que des réimpressions d'ouvrages surannés, eu égard aux progrès récens; les autres sont trop superficiels ou trop savans pour un élève qui commence, ou n'a que peu de pratique. Nous avons essayé d'éviter ce double écueil, en nous attachant à une marche progressive dans la succession des préceptes. Nous n'avons pas craint de les multiplier, d'indiquer même plusieurs procédés différens, parmi lesquels la pratique indiquera le choix à faire. Nous sommes entrés dans les détails techniques les plus minutieux, les plus insipides pour celui qui sait, parce que nous avons jugé d'après nous-mêmes, qu'il en serait de ce Manuel,

aux yeux de l'élève, comme de l'Itinéraire le plus exact pour le voyageur qui veut voir et connaître par lui-même un pays. Il y ajoute ordinairement les observations qu'il a faites, à celles qu'il a vérifiées dans son guide, observations dont la plupart sembleraient oiseuses et superflues à ceux qu'une longue résidence a, pour ainsi dire, naturalisés avec le pays qu'il parcourt.

TABLE MÉTHODIQUE

DU MANUEL DE MINIATURE.

Le VOCABULAIRE placé à la fin du volume, servira de TABLE ALPHABÉTIQUE, et contiendra les additions survenues pendant l'impression.

INTRODUCTION.....*Page* 1

LEÇON PREMIÈRE.

Couleurs..... 17

LEÇON II.

Ustensiles et opérations préliminaires..... 31

Eau gommée.....*ibid.*
Broiement..... 33
Couteau..... 34
Palettes des chairs.....*ibid.*
Godets..... 37
Pinceaux et hampes..... 39
Grattoirs..... 44
Matières propres à servir de champ..... 46
Papier.....*ibid.*
Bois, toile, marbre, coquille d'œuf, etc.....*ibid.*
Vélin..... 47
Ivoire.....*ibid.*
Blanchîment de l'ivoire..... 51
Garde-main.....*ibid.*
Pupitre..... 52
Verres.....*ibid.*
Loupe..... 53
Verre-concave.....*ibid.*

Verre noir..... *Page* 54
Boîte ou pupitre..... 55

LEÇON III.

Dessin..... 56

Calque..... *ibid.*
Papier-glace..... 57
Papier végétal..... 58
Compas de proportion et pantographe..... 59
Carreaux..... 60

LEÇON IV.

Jour, Pose du modèle, Dessin, Trait, Ébauche, Faires..... 63

Jour..... *ibid.*
Pose du modèle..... 54
Dessin d'après nature..... 66
Trait..... 67
Ebauche..... 69
Faires..... 72

LEÇON V.

Des Fonds et de la Gouache..... 77

Des Fonds en général..... *ibid.*
De la Gouache..... 80
Palettes..... 81
Fonds gouachés..... 82
Fonds sans gouache..... 88
Fonds mixtes..... 91

LEÇON VI.

Carnations en général. Teintes locales, Ombres, Demi-teintes et Clairs, Reflets, Rehauts. Parties de la Figure..... 93

Carnations..... 95
Teintes..... *ibid.*
Ombres..... 96

Demi-teintes..... *Page* 97
Clairs ou Lumières..... 98
Reflets..... *ibid.*
Parties de la Figure..... 100
Front..... *ibid.*
Yeux..... 101
Nez..... 104
Bouche..... 105
Menton..... 107
Oreilles..... 108
Col et poitrine; bras..... *ibid.*
Mains..... 109
Cheveux..... 111
Sourcils, moustaches, barbe..... 114

LEÇON VII.

Draperies, Etoffes, Fourrures, Pierreries, Ornemens, et Accessoires..... 115

Etoffes blanches, légères et transparentes... 121
Satins, Taffetas, Rubans..... 123
Satin jaune..... 124
Satin rouge..... *ibid.*
Satin bleu..... *ibid.*
Crêpes de couleur..... 125
Velours..... *ibid.*
Velours jaune..... 126
Velours rouge..... *ibid.*
Velours bleu..... 127
Velours vert..... *ibid.*
Velours violet..... 128
Velours noir..... 129
Etoffes de laine..... 131
Châles..... *ibid.*
Draps..... *ibid.*
Laine blanche..... 132
Drap bleu..... 133
Drap noir..... *ibid.*
Gants..... 134
Chapeaux de paille..... 135

Fourrures.....*Page* 135
Fourrures jaunâtres et brunes..... 136
Fourrures noires..... 138
Plumes..... 139
Perles..... 140
Pierreries..... 141
Broderies et ornemens d'or et d'argent; bijoux. 142
Ornemens d'acier, de cuivre et de fer..... 144
Meubles, tapis, attributs..... 145

LEÇON VIII.

Observations générales sur les travaux du Fini.. 146

LEÇON IX.

Du Paysage..... 156

Ciel..... 158
Horizon, Lointains..... 159
Eaux..... 160
Rochers..... 161
Terrasses..... 163
Chemins, Sentiers..... 164
Cailloux et Broussailles..... 165
Arbres..... 166
Fabriques..... 170
Bois..... 171
Tuile, Brique, Ardoise..... 172
Feu, Fumée..... 173
Figurines.....*ibid.*
Animaux..... 174
Fleurs.....*ibid.*

LEÇON X.

Portrait à l'aquarelle..... 177

Conclusion..... 190

FIN DE LA TABLE.

MANUEL
DE
MINIATURE
ET DE GOUACHE.

INTRODUCTION.

Le titre de *Manuel* nous impose l'obligation d'user très sobrement de digressions étrangères, au premier coup-d'œil, à notre sujet; mais qui, cependant, s'y rattachent aussi intimement que ce grand nombre de considérations générales applicables à tous les genres de peinture et qu'on est obligé de rappeler, au moins succinctement, dans un traité spécial.

Autant les digressions sont utiles dans un ouvrage de littérature, autant elles sont inutiles, intolérables et dangereuses même, dans un ouvrage didactique. Elles disputent avec les préceptes l'attention du lecteur, partagée dès-lors entre plusieurs objets; elles rompent la chaîne qui lie entre elles toutes les instructions élémen-

taires, et détruisent la transition progressive, quoiqu'insensible, d'un chaînon à l'autre.

C'est pour parer à ces inconvéniens, pour ne pas nous exposer plus tard à perdre de vue notre objet principal, que nous avons cru devoir réunir sous le titre d'*Introduction*, quelques considérations générales, quelques observations historiques et pratiques, tracées rapidement, sur la FRESQUE, la GOUACHE, le LAVIS et l'AQUARELLE. Cette dernière prête à la miniature, conjointement avec la gouache, un secours si fréquent, si utile, qu'elles semblent toutes deux s'identifier avec elle.

On est convenu de nommer *Peinture*, tout procédé par lequel un art parvient à donner à une imitation de la nature, dans ses formes (le dessin), les couleurs qui sont propres au type primitif des objets qu'elle représente.

Ainsi l'on a dit : *peinture au pastel*, bien que cette manière retraçât en tout le maniement du crayon.

Si l'on juge la naissance et les progrès des sciences et des arts d'après la marche naturelle des facultés humaines, on sera surpris de voir que le pastel n'ait pas précédé les autres manières de peindre. Dans un enfant, l'idée de colorer suit de près celle de tracer une figure sur le papier ou sur une muraille. Le pastel semblerait donc avoir suivi de très près aussi l'invention du dessin,

tandis que, par une anomalie remarquable, il est une des manières de peindre les plus récentes. (1)

Ou bien, doit-on croire, avec plus de raison, que l'emploi de matières colorantes, à l'état sec, n'offrant pas assez de solidité aux premiers dessinateurs, ils ont bientôt remplacé ce mode de peinture trop fragile, par des procédés plus durables, en fixant, par un mélange liquide résineux ou gélatineux, les couleurs sur le champ où ils voulaient peindre. Leurs recherches ont produit la FRESQUE et la DÉTREMPE.

L'une, employée par les anciens à décorer les voûtes de leurs temples et les murs de leurs palais, se rattache aux noms d'Herculanum et de Pompéï, derniers théâtres de sa gloire. Rome moderne reçut ce bel héritage : le Vatican et plusieurs autres églises, attesteront encore longtemps la gloire de Raphaël, de Michel-Ange et des Carraches. La France, moins riche en peintures de ce genre, que les orages politiques n'ont pas respecté plus que les monumens, ne comptait plus, pour ainsi dire, que quelques plafonds isolés, et la coupole du Val-de-Grâce, ouvrage immortel de Mignard, auquel Molière consacra un poëme. Il y décrit d'une manière remarquable et les

(1) Les Allemands en attribuent la découverte à un paysagiste nommé *Alex. Thiel*, vers 1685.

difficultés et les procédés de la fresque. Mais Paris s'est enrichi successivement des plafonds qui décorent son Musée, de la magnifique coupole du Panthéon et des compositions historiques des chapelles de l'église Saint-Sulpice, fresques admirables, productions superbes d'un vétéran de l'école française, de M. le baron Gros, et de MM. Abel-de-Pujol, Mauzaisse, Vinchon, etc.

La FRESQUE s'exécute, comme on sait, avec des couleurs autres que celles provenant de minéraux, sur un enduit *frais*, superposé à d'autres enduits de mortier, de chaux et de sable, appliqués immédiatement sur la pierre. Et, comme tout tâtonnement de dessin est interdit par la nature *fraîche* de l'enduit, il est indispensable de faire son dessin et même son ébauche, sur de forts papiers tendus, qu'on nomme en Italie *cartoni*, et chez nous *cartons*. Le décalque se fait aux carreaux ou au poncis, c'est-à-dire en picotant le trait avec des pointes fines ; au travers des piqûres, on fait tamiser une poudre noire contenue dans un tampon. Par ses dimensions ordinairement colossales, par le choix et l'importance des compositions, elle fait partie du domaine du peintre d'histoire, et c'est au Manuel de la peinture à l'huile qu'on en trouvera plus naturellement les procédés.

Nous y renverrons aussi pour la DÉTREMPE. Les Panoramas, les Cosmoramas, et, dans ces dernières

années, les décorations de nos théâtres, ont revélé à la France et aux étrangers, surpris par les prestiges de l'illusion, ses ressources magiques et surnaturelles, et porté l'art du décorateur à un degré inconnu, et qu'on n'eût jamais osé prévoir avant MM. Ciceri, Daguerre et Bouton.

La DÉTREMPE exécutée en plus petites dimensions, sur des panneaux de bois de cèdre ou sur des toiles imprimées, par les artistes grecs, antérieurs aux premiers peintres des écoles italienne et allemande, a produit quelques tableaux de chevalet, jusqu'à la découverte de la peinture à l'huile par Van-Eyck de Bruges; d'autres auteurs attribuent cette invention aux Grecs dont nous venons de parler; selon eux, ils l'auraient introduite en Italie, bien que les tableaux qu'on leur attribue journellement, soient peints au blanc d'œuf ou à la colle, sur un fond imprimé d'or, ménagé pour les objets brillans, qu'ils rehaussaient aussi de couleur d'or : opération familière aux premiers miniaturistes, comme nous allons le voir.

De la fresque et de la détrempe à la GOUACHE et à la MINIATURE, la transition est moins brusque que la disproportion des travaux et des produits semble le faire croire au premier abord. En effet, la miniature ou plutôt les gouaches précieuses et léchées, dont les scribes et les moines d'Italie, d'Allemagne et de France ornaient les manuscrits

sur vélin, peuvent s'assimiler (proportion et matière servant de champ mises à part) à la détrempe, que les premiers peintres italiens traitèrent comme les artistes grecs, sur panneaux imprimés d'or. Les miniaturistes auxquels ils avaient emprunté cette méthode, ou qui du moins étaient leurs contemporains, faisaient un grand usage de l'or qu'ils avaient une manière propre d'appliquer sur le vélin. Non seulement ils en formaient des auréoles, des gloires, des fonds; mais quand ils avaient fini leurs sujets, ils s'en servaient encore pour rehausser les parties brillantes des cheveux, les plis les plus éclairés des étoffes, de quelque couleur qu'elles fussent, et dans leurs paysages : l'horizon, les eaux, les feuilles, les masses d'arbres frappées de lumière, et le feu.

L'Italie, l'Allemagne et la France comptaient dès-lors d'habiles miniaturistes, et Sulzer (1) remarque judicieusement que leur art brillait du plus grand éclat, lorsque l'autre manière de peindre n'était encore qu'au berceau ou ne produisait que des ouvrages barbares. Il cite des Missels de Jules Clovio, et d'autres miniatures de J. B. du Monte Sinario, conservées dans la galerie de Florence. La France est moins heureuse, et ne peut citer les auteurs de celles qui embellis-

(1) *Allgemein Theorie der schönen kunste.* 1779.

sent l'histoire des ducs de Bougogne et les heures d'Anne de Bretagne, etc., etc.

Avant que de passer à la miniature proprement dite, nous donnerons ici quelques observations historiques sur les DESSINS LAVÉS et le LAVIS, auquel on donne aujourd'hui le nom d'AQUARELLE.

Les DESSINS LAVÉS s'exécutaient, ou sur papier blanc, avec une seule couleur, telle que le bistre, la sanguine, l'encre de Chine, l'indigo, et plus récemment la sépia; ou sur papier coloré et teinté (dit papier de pâte), avec les mêmes couleurs rehaussées de blanc léger ou de craie.

Le LAVIS avait aussi pour champ le papier. On y employait des teintes aqueuses transparentes superposées les unes aux autres; il était quelquefois aussi relevé de blanc ou de retouches gouachées.

Il offrait aux artistes l'avantage de se rendre compte d'avance, non seulement de l'ordonnance, mais encore des effets et du coloris des grandes compositions qu'ils projetaient, et dont les dessins lavés ne leur eussent offert que des croquis incolores.

On a des *cartons* exécutés au lavis par Raphaël, Lebrun, Lesueur et Mignard, avant que d'entreprendre leurs fresques, genre de peinture où le tâtonnement est interdit par la promptitude des procédés. Idolâtre du coloris, Rubens, à qui

la gouache offrait sans doute plus de promptitude, de vigueur et une certaine analogie avec sa manière de peindre à l'huile, la préférait pour rehausser et colorer, même les ébauches au crayon de ses grandes compositions.

Long-temps l'école hollandaise adopta le lavis, soit comme délassement, soit comme croquis des tableaux de genre. Van Ostade, dont les compositions sont encore plus triviales que naïves, a laissé de jolis lavis. Rugendas, élève du spirituel Ph. Wouvermans, Paul Bril, Ruysdaël, Both, Winants et beaucoup d'autres peintres hollandais, ont dérobé quelques instans à l'huile pour se délasser avec le lavis coloré. On a de Van Huysum, dans ce genre, des bouquets de fleurs qui révèlent, par la grâce de la composition, la correction des formes, le précieux du travail, plus encore que par la vérité des couleurs que le temps n'a pas respectées, l'artiste habile, le rival de la nature, que les Van Spaendonck, les Vandaël et les Riché devaient un jour égaler.

Cependant l'école française semblait préférer au lavis l'emploi des dessins lavés et rehaussés, ou des *trois crayons*. Le pastel apparut, et ce genre de peinture fut porté au plus haut degré de perfection par les Latour, les Houel et les Boucher.

En 1720, la miniature et la gouache avaient

fait admettre dans l'académie de peinture, une vénitienne célèbre par ses talens, Rosalba Cariera. Elle admira les ouvrages des Dumont, des Halle, des Mignard, et ceux de E. Guernier et de Lance; enfin ceux de Châtillon, de Bordier et de Petitot, que leurs émaux ont rendus immortels.

Vers la fin du même siècle, Robert, Machy et d'autres pensionnaires français à Rome, employèrent la gouache pour leurs études d'après nature. Les Italiens, à cette époque, faisaient usage de ce mode de peinture, non seulement pour des compositions ou des copies d'anciens maîtres, mais ils avaient encore un talent particulier pour gouacher des gravures ombrées et des vues d'optique.

Boucher, Natoire, Moreau, Oudry, Leprince, Huet et beaucoup d'autres artistes français, ont aussi bien manié la gouache que l'huile. Wateau nous a laissé des modes, des portraits et des grotesques au lavis, pleins de finesse et d'esprit, comme toutes ses compositions. Hue, des scènes champêtres, des études d'animaux, etc.

Toutefois le trait de plume ou du crayon n'avait pas encore entièrement été supprimé; les artistes semblaient n'avoir pas pensé que, plus d'effet dans le coloris, plus d'opposition, en un mot, plus de travail, pourraient compenser dans leurs lavis, le sacrifice qu'ils auraient fait de

leur trait si spirituel et si officieux, ou plutôt ils avaient craint de ne pas trouver cette compensation.

Le *dessin de la carte* leva cette difficulté. Ce que les peintres avaient redouté fut hasardé par d'habiles topographes, qui supprimèrent les traits de contours et les hachures de plume dans les montagnes ou autres objets naturels. Ce perfectionnement produisit une révolution heureuse dans le *lavis ;* L'AQUARELLE lui succéda, ou pour mieux dire, cette peinture prit naissance. On ne peut s'imaginer la rapidité de ses progrès. Bientôt d'habiles artistes prouvèrent que ce genre de peinture, borné jusqu'alors à des croquis ou à des études d'après nature, pouvait, par un travail plus soigné et avec plus de patience, lutter quelquefois en vigueur avec l'huile, et souvent avec avantage, sous le rapport de la finesse, de la transparence et du précieux des détails. Dès-lors le carnet destiné à des croquis au crayon ou au lavis prit le nom d'*album*, réservé, dans le dernier siècle, à des petits livrets ou *souvenirs* garnis de papier blanc (ainsi que le mot latin l'indique), sur lesquels le voyageur recueillait quelques lignes, quelques pensées tracées par des hommes les plus marquans en savoir ou en littérature, des pays qu'il parcourait ; la mode des albums pittoresques succéda à celle des albums littéraires. Une

petite boîte garnie de quelques pains de couleur et d'une palette, et une fiole d'eau, tel est aujourd'hui tout le bagage de plus d'un peintre voyageur. L'amateur même apprécia l'avantage d'un dessin exécuté d'après nature, sur une description plus ou moins longue à transcrire, plus ou moins facile à faire, et qui, malgré tout le talent de l'écrivain, resterait au-dessous du plus léger croquis. L'examen d'un album de voyage fera toujours mieux connaître le pays parcouru que les plus volumineuses descriptions. A cet avantage, on doit joindre celui d'en pouvoir séparer au besoin et encadrer chaque feuille pour en former une galerie ou une collection de tableaux variés et précieux, autour de laquelle on pourra renouveler son voyage en instruisant ses amis.

Hâtons-nous de revenir à la *miniature* et à la *gouache*, qui sont l'objet principal de ce Manuel. Quelque intéressant qu'aurait pu être un aperçu historique de ces divers modes de peinture, nous nous bornerons à citer les noms les plus marquans, dans la liste des artistes français qui s'y sont distingués ainsi que dans l'aquarelle. Nous citerons d'abord MM. Nicole, Mallet et Noël; ce dernier, doyen des peintres de gouache, a produit des ouvrages recherchés et payés à des prix excessifs par les étrangers. M. Le Roy de Liancourt, feu Gadbois, feu Thibault, architecte, qui a fait aussi

de superbes aquarelles, et le jeune Gumoëns que la mort a surpris aux premiers pas d'une brillante carrière; MM. Cassas, Storelli, Mandevare, Watelet, Vauzelle, Boissieu, Thiénon, Ciceri, Villeneuve, Pernot, Aubry, Renoux, Jolimont, Dupressoir, le jeune Xavier Leprince, dont les arts et ses amis regrettent la perte récente, et beaucoup d'autres paysagistes se délassent avec l'aquarelle. Et il faudrait citer de nouveau ici, les Van Spaendonck, les Vandaël, les Redouté et mademoiselle Riché, qui ont traité les fleurs avec une vigueur, une magie et une perfection qu'on n'osait attendre de cette manière de peindre.

La révolution subite que David produisit dans les beaux-arts, influa sensiblement aussi sur la miniature. A l'école du régénérateur de la peinture, succédèrent celles de ses élèves. La miniature se divisa de même en écoles distinctes, dont les Isabey, les Augustin, furent les chefs; les Aubry, les Mansion sont devenus chefs d'écoles à leur tour, et MM. Saint et Millet jouissent aujourd'hui des mêmes honneurs.

Quoique dissidens sur quelques procédés, ces habiles artistes se sont interdit l'emploi du blanc (comme mélange) dans les carnations. Cette réforme a été généralement adoptée, et les miniaturistes modernes lui doivent l'éclat, la transparence la fraîcheur de leurs carnations, et une

supériorité incontestable sur celles de leurs prédécesseurs, où, quelque grand que fût le talent et l'habileté de l'artiste, il avait peine à dissimuler l'emploi du blanc dans ces parties. Enfin, la miniature perdit cet aspect gouacheux, opaque et froid, qui ternissait les carnations des anciens portraits.

Par une compensation qui semblerait naturelle, les fabricans de couleurs ont non seulement perfectionné quelques unes des couleurs, mais encore enrichi la palette de plusieurs autres inaltérables, dont les teintes naturelles, et la solidité incontestable, offrent à l'artiste beaucoup de tons usuels, prets à placer sur l'ivoire et qu'il n'obtenait avant, que par une série de combinaisons, de mélanges plus ou moins longs et susceptibles de durée conjecturale : les *couleurs mars*, dont nous voulons parler ici, peuvent aussi être substituées isolément à plusieurs des anciennes couleurs, et même à leur combinaison ou au mélange de plusieurs d'entre elles. A l'avantage d'offrir un éclat plus durable, elles joignent une solidité qu'une longue exposition à l'air et à la réverbération des rayons solaires, ont attestée à M. Cossard, fabricant de couleurs et artiste distingué, ainsi qu'aux peintres qui s'empressent de les adopter.

Comme elles peuvent nécessiter des changemens

sur l'ancienne palette, et que leurs numéros réduisent de beaucoup le nombre des mélanges, nous les indiquerons partout où on pourra les substituer, soit à une ancienne couleur, soit à ses combinaisons avec plusieurs autres; et c'est d'après les renseignemens que M. Cossard nous a transmis, comme artiste, que nous compléterons, autant que possible, cette partie de notre travail, en invitant l'élève à adopter cette nouvelle gamme de couleurs, qui lui offrira économie de temps, rapidité d'exécution, sûreté d'effets et de durée.

Si les traités élémentaires sur la miniature, antérieurs à la renaissance de la peinture en France, contiennent quelques procédés pratiques qui n'ont que peu changé, ils doivent surtout n'être regardés que comme monumens de l'histoire de cet art : et cette utilité est bien peu de chose en comparaison des dangers, des inconvéniens réels qu'ils présentent et qui en résulteraient nécessairement, si on les prenait aujourd'hui pour guides. On y puiserait des principes tombés en désuétude, modifiés, simplifiés, ou remplacés même totalement. Et, comme les premières impressions sont toujours profondes, l'élève aurait (lorsque les leçons d'un bon maître ou la lecture d'un traité plus nouveau lui dessilleraient les yeux) d'autant plus de peine à s'en défaire, qu'il en aurait eu au-

trefois à les bien mettre en usage. L'étude d'une manière toute différente le rebuterait et il retomberait pour toujours dans l'ornière de la routine, dont il est si difficile de se tirer.

La perfection apportée par les miniaturistes modernes, dans leur art, nécessitait une corrélation dans les livres élémentaires. D'habiles peintres ont entrepris récemment cette tâche pénible: M. *de Mélignan* publia, en 1818, un petit *Traité de Miniature*, où l'on reconnaît l'élève d'Augustin. Plus récemment encore, en 1823, parut un ouvrage didactique, dont l'auteur sut cacher le ton doctoral sous le charme d'une correspondance; ce roman, qui prouve dans M. *Mansion* une main aussi habile à manier la plume que les pinceaux, porte le titre de *Lettres sur la Miniature*; écrit *ex professo*, il n'est pas au-dessous des miniatures qu'on doit à cet artiste laborieux.

Tels sont les seuls ouvrages que l'élève pourra consulter encore, sans crainte de s'égarer; les autres, très superficiels, ne sont que des réimpressions, ou des extraits retouchés du petit ouvrage de *Mayol* (1) ou du *Traité de Miniature* anonyme, que *Chr. Ballard*, imprimeur de Paris, dédiait, il y a près de deux cents ans, à mademoiselle Fouc-

(1) *Introduction à la Miniature*, Paris, 1771, in-8°.

quet, et dont il était peut-être l'auteur (1); ou de l'*École de Miniature*, publiée en 1788.

Quant à la *Raccolta di colori*, que le père *Letore Albertoli* (miniaturiste des livres de chœur, imprimés à Bologne) publia sous l'anagramme de *Gallipido Talier*, il nous a été impossible de le consulter, sur ce qu'il dit des couleurs employées de son temps en miniature.

---

(1) Plutôt que de la *Voye-Mignot*, auquel l'attribuait (avec doute) l'auteur du *Dictionnaire des Pseudonymes*.

LEÇON Ire.

COULEURS.

Indicare naturas colorum causa instituti operis prior est.
PLINIUS, lib. XXXV, c. 5.

Le choix, l'espèce et le nombre des couleurs qu'on peut employer en miniature sont trop arbitraires, pour qu'on prétende en fixer ici la liste d'une manière précise.

Nous allons donner le tableau de celles usitées, en nous réservant, dans les courtes observations qui suivront immédiatement, d'en indiquer la nature et l'espèce, les avantages ou les dangers, le mode d'emploi ou le rejet, s'il y a lieu.

Nous nous aiderons de l'opinion d'habiles artistes sur les nombreuses couleurs que la miniature emprunte à l'huile ou dont elle fait exclusivement usage. Nous nous dispenserons de donner les procédés de fabrication, en indiquant cependant ceux qui serviront à les perfectionner, et les couleurs qui peuvent nécessiter cette seconde préparation.

Nous placerons en regard de chacune des anciennes couleurs, le numéro des *couleurs mars* de M. *Cossard*, qu'on pourra substituer avec avantage, comme nous l'avons démontré dans l'Intro-

duction ; nous en agirons de même dans la suite, pour les mélanges que quelques uns de leurs numéros pourront remplacer. Ces notions, inédites jusqu'ici, par la modestie de l'inventeur, compléteront, pour l'élève, la connaissance d'un nouveau système de couleurs dont beaucoup d'artistes reconnaissent déjà l'avantage, et que la généralité adopterait si la routine avait moins d'empire.

Dans la liste des couleurs, nous suivrons l'ordre des couleurs primitives, en passant du plus clair au plus intense, des jaunes aux rouges, des rouges aux bleus. L'ocre jaune bien épuré sera le type de la première division ; le vermillon celui de la seconde, et l'outremer celui de la dernière. Quant au blanc, qui n'est que la lumière, et au noir, l'ombre la plus obscure, nous les placerons hors de rang. Dans le tableau, l'astérisque indiquera les couleurs dont il faut se défier ; la lettre B, celles qui sont d'un bon emploi ; la lettre C, celles qui composent la palette des chairs ; la lettre G, celles qui servent à gouacher ; on devra rejeter celles dont le nom est entre parenthèses.

Couleurs anciennes. *Couleurs mars.*

Blanc léger. B. C. et G.

Jaunes.

Jaune de Naples ou *Giallonino*. G.

(Gomme gutte.)

Jaune indien. *

Couleurs anciennes.

(Jaune de chrôme.)
Orpin jaune.) G.
Ocre jaune. C. G. et ocre de rue. C. G.
(Stil de grain.)
Sienne naturelle. * C. et G.
Terre d'Italie, ou mieux, ocre de Venise. B. G.
(Pierre de fiel.)

Couleurs mars.

Jaune d'or. G.
Jaune doré, ou jaune mars. C.

Rouges.

(Minium).
Vermillon de Hollande *, d'Allemagne ou de Chine. B. C. et G.
Ocre rouge. * C. et G.
Carmin de garance fixe. B. C. et G.
Laque de garance rose, n° 1. B. C. et G.
Laque animale, n° 2. B. C.
Laque de garance rouge cerise. B. C.
Laque de garance brun foncé. B. C.
Précipités d'or rouge et violet de Cassius. C.
(Orpin rouge.) G.

Rose mars. C.
Rouge, n° 2. C.
Rouge mars capucine.
Violet mars, n° 3. C.

Bleus.

Outremer. C.
Cobalt ou bleu Thénard. C.
Bleu de Prusse. G.
Indigo. G.
(Bleu minéral ou d'Anvers.)
Vert minéral. G.
Vert de cobalt. C. et G.

Couleurs anciennes.	*Couleurs mars.*
Bruns et noirs.	
Ocre de Wolfenbuttel. C.	
Terre de Sienne brûlée * C. et G.	
Terre d'ombre. *	Brun mars bistre, n° 3. C.
Terre de Cassel. C. et G.	
Terre de Cologne. G.	Brun n° 4. C. et G.
Bistre. C.	
Noir d'ivoire. G.	
Noir de bougie. C. et G.	

OBSERVATIONS SUR CES COULEURS.

Blanc léger ou d'argent.

Il doit être de la plus grande pureté, et n'être acheté que chez les meilleurs fabricans de couleurs, sans quoi l'on s'exposerait à n'avoir que du blanc de plomb moins épuré qui tendrait à noircir. (1)

On en fait ordinairement deux tas sur la *palette à gouache;* l'un, assez gommé pour entrer dans les mélanges; l'autre, un peu moins, destiné aux rehauts et aux teintes les plus légères.

Les découvertes de blancs autres que ceux obtenus du plomb, ont été sans résultat satisfaisant jusqu'ici; les blancs de zinc, d'étain, de baryte,

(1) Il est curieux de lire les détails de cette fabrication dont les produits ont subi des perfectionnemens, dans l'ouvrage *de re Architectonica*, que Cassiodore écrivait vers 540.

d'émail, ne sont pas maniables et manquent, la plupart, de la qualité essentielle pour les blancs : celle de gouacher.

JAUNES.

Jaune de Naples.

Composé de minium et d'antimoine, il tend à noircir le blanc et le vermillon ; mais il offre une grande ressource à la gouache pour les verts légers et frais, pour les ornemens d'or, où on peut le mêler avec l'ocre rouge. Il est aussi d'un bon usage dans les draperies jaunes, où il faut le préférer pur au blanc teinté ou mélangé pour les lumières vives, et surtout au massicot qu'on n'emploie plus.

(*Gomme Gutte.*)

On ne doit jamais la gommer ; elle est préférable en morceaux naturels à celle qu'on prépare en tablettes. Pour lui donner plus d'éclat, on peut la piler et laver la poudre dans plusieurs eaux successives, qu'on *décantera* (1) à mesure qu'elles se

(1) Décanter est extraire l'eau qui a servi à laver une couleur dans un vase où elle a reposé, soit par inclinaison, soit au moyen d'une éponge ou d'un syphon ou bande de laine qui trempe d'un bout dans le vase que la couleur occupe, et de l'autre dans celui destiné à recevoir l'eau qu'on veut extraire pour la remplacer par de nouvelle.

chargeront des parties ternes que renfermait la couleur. Ce lavage, opéré pendant quelques jours, en extraira les matières étrangères et l'épurera entièrement.

Jaune d'or mars.

Le *Jaune d'or* la remplace avec avantage, aujourd'hui, en miniature.

Jaune indien.

Indian Jellow de Newman et des marchands de couleurs anglais. On doit préférer celui qui tire sur la couleur d'or à celui qui tend au vert. Il est excellent comme *glacis*, et produit des verts éclatans et chauds avec l'outremer ou le bleu de Prusse ; quelques marchands de couleurs l'étiquettent *Jaune doré*.

(*Jaune de chrôme.*)

On substitue cette mauvaise couleur à l'orpin, dont les propriétés vénéneuses sont à craindre. Il est d'un jaune très brillant, mais il fait changer les autres couleurs. Mêlé avec le blanc, il produirait des tons louches et faux ; il ne doit s'employer que pour les parties scintillantes des ornemens ou d'une ganse en or. Il est proscrit des chairs.

Jaune mars.

Le *jaune mars* est de beaucoup préférable. Cet oxide de fer ou ocre artificielle, est d'une grande solidité.

(*Orpin jaune.*)

Outre les dangers que présente l'arsenic, qui en est la base, on doit craindre le changement ou l'altération des couleurs en contact, qu'il fait au moins noircir et qu'il absorbe totalement par la suite.

Ocre jaune.

C'est une couleur essentiellement utile et dont l'emploi se répète le plus souvent; on devra s'attacher à l'avoir très pure; si elle paraît louche ou graveleuse, on devra la laver, comme nous avons dit pour la gomme gutte, en évitant, cependant, de prendre la couche tout-à-fait inférieure du dépôt, qui se compose des parties les plus lourdes et les plus grossières, et la passer de nouveau sur la pierre à broyer. Ce jaune, par sa teinte, donne de la chaleur, et son emploi est universel dans les chairs.

Ocre de rue, Ocre rouge.

Mêmes observations que pour l'ocre jaune.

(*Stil de grain.*)

On a renoncé généralement à l'emploi des stils de grain de Troyes, d'Avignon ou d'Angleterre. Cette couleur, produit végétal, n'a de fixité que par l'alun qu'on y incorpore.

Sienne naturelle.

Comme toutes les autres terres, elle est d'un

emploi très étendu, surtout dans l'ébauche ; mais elle nécessite souvent un second broiement.

Terre d'Italie ou *Ocre de Venise.*

Elle offre un ton plus jaunâtre que l'ocre de rue ; elle est bonne dans les terrasses et dans les verts de gouache.

(*Pierre de fiel.*)

On ne doit pas la gommer : on peut l'employer pour ombrer les troncs d'arbres, les herbes ou plantes du devant. Elle entre, ainsi que la précédente couleur, dans la composition de beaucoup de verts auxquels elle donne de la transparence et de la vigueur. C'est un répercutant dans les ombres très foncées.

ROUGES.

(*Minium.*)

Cette couleur, d'un beau rouge orangé, perd bientôt sa fraîcheur et fait, comme les autres couleurs minérales, noircir celles qui l'approchent.

Vermillon.

Le vermillon ou *cinabre* se trouve dans les mines de vif-argent ; on l'obtient aussi artificiellement. On doit préférer celui qui, à la plus grande finesse, joint la plus forte couleur. Il est essentiel de l'avoir aussi très pur, car on ne peut en remplacer la teinte éclatante. Celui de Chine tire sur le

carmin ; il se vend en petits sachets formés de papier de Chine, couvert de caractères qu'on a quelquefois contrefaits. Celui de Hollande offre un ton plus jaunâtre.

Carmins.

Celui de *cochenille* est d'un plus beau rouge ; mais on ne doit le gommer qu'au moment de l'employer, éviter de se servir de celui qui aurait séché dans le godet, où il aurait noirci par le contact de l'air. Il ne résiste pas à l'action de la lumière.

On préfère généralement le *carmin de garance.*

Laques.

Celles de cochenille n'offrent pas assez de solidité, on leur préfère les *laques de garance :*

Il y a la *laque rose*, n° 1.

La *laque animale*, n° 2.

La *laque rouge cerise.*

La *laque brune foncée.*

Ces laques, dont la garance est le principe colorant, varient de ton suivant leur préparation.

La premiere doit être d'un ton rose bien net sans tirer sur le violet ; la seconde est précipitée au moyen de la gélatine. Elles sont toutes quatre d'un grand emploi pour les carnations.

Précipités d'or rouge et violet.

Ces précipités, qui portent le nom de Cassius, leur inventeur, sont d'un grand emploi pour repi-

quer les parties les plus vigoureuses des chairs. L'un et l'autre, plus violets que le carmin, ont, dit-on, plus de solidité.

BLEUS.

Outremer.

Dans le choix à faire de l'outremer en poudre, attachez-vous plutôt à sa finesse qu'au foncé de la couleur, qui revient à l'emploi pour ne plus disparaître. L'outremer pâle, pourvu qu'il soit d'un ton bien net, prendra une teinte plus foncée en le gommant. Le préjugé contraire à cet avis, force les marchands à ne pas l'acheter parfaitement broyé, parce que l'extrême finesse nuit au coup-d'œil, et ils laissent alors aux artistes le soin indispensable de le rebroyer ou repasser de nouveau.

Cette couleur, l'une des plus chères, est souvent falsifiée. Pour qu'elle soit sans mélange, un peu de sa poudre, plongée dans l'acide nitrique, doit se décolorer en totalité en une pâte blanchâtre, sinon l'outremer est falsifié. Il faut surtout se défier des outremers venus d'Italie ou faits par des Italiens, qui n'emploient que le lapis de Sibérie. La préparation imparfaite équivaut ensuite à un mélange non colorant, plus ou moins considérable, qui donne du louche à leurs outremers.

Son usage est général dans la figure; c'est l'âme des demi-teintes.

Cobalt.

On le substitue à *l'outremer;* mais son peu d'intensité le rend moins maniable que le bleu précédent, dont l'abondance compense la cherté, parce qu'il *fournit* beaucoup.

Bleu de Prusse.

Son usage le plus fréquent est pour les verts et les draperies de cette couleur. Il est d'une grande solidité en miniature, et par conséquent très cru, suivant la circonstance. Il faut s'en interdire l'usage pour les ciels gouachés ou hachés.

Indigo.

Il sert dans les ombres foncées des vêtemens de drap bleu et dans les lointains vaporeux et humides en gouache. Mêlé aux jaunes et à la terre de Sienne, il produit de beaux verts; on le croit sujet à noircir.

Bleu minéral ou *d'Anvers.*

On en fait usage pour les verts de quelques fleurs, mais loin d'être d'une nécessité indispensable, nous conseillons même de ne l'employer que rarement. Il a l'inconvénient de pâlir à l'air, et de foncer de ton à l'abri de la lumière et de l'atmosphère.

Vert de Cobalt et *Vert minéral.*

Ces oxides métalliques sont d'un bon emploi;

le vert minéral glacé sur le vert de cobalt, donne de fort beaux tons de draperies ; mais il faut éviter de l'employer simultanément avec le bleu de Prusse, parce qu'ils ont une action réciproque l'un sur l'autre ; il vaut mieux préférer, pour l'ombrer, le cobalt ou l'indigo.

On n'emploie guère plus le *vert d'iris* et le *vert de vessie ;* l'un se fait avec l'épiderme satiné qui revet le dessus de l'iris ou lis blanc, infusé à froid dans de l'eau d'alun ou légèrement gommée, qu'on broye ensuite. On passe le jus qui en résulte dans un linge épais, et on le fait sécher dans des godets ou assiettes, à l'air libre et à l'abri du soleil.

Le vert de vessie se trouve en pierre, ou morceaux, chez les marchands. Il est d'un effet très lourd, et ne doit servir qu'à repiquer.

BRUNS ET NOIRS.

Ocre de Wolfenbuttel.

Voir ce que nous avons dit des ocres.

Terre de Sienne calcinée.

Couleur très foisonnante, lourde employée épaisse ; solide et qui a de la chaleur et de la transparence en glacis.

Terre d'ombre.

Cette couleur a plus de vigueur que de transpa-

rence, et ne doit servir que dans l'ébauche des devans ou le milieu des plus fortes ombres, c'est-à-dire dans les endroits les plus obscurs ; elle demande à être parfaitement broyée, ainsi que les suivantes.

Terres de Cologne et *de Cassel.*

Elles donnent des tons d'un brun plus foncé et plus chaud que le bistre. Elles sont moins opaques, moins difficiles à manier pour l'*ébauche*, que la précédente. Ces terres s'emploient pures ou légèrement modifiées pour les devans de la gouache.

Nous avons dit à leur article qu'elles servaient aussi à l'ébauche et au travail des cheveux et des ombres les plus intenses des chairs.

(*Bistre.*)

Il peut être d'un bon emploi pour les ombres de carnations d'hommes et de vieillards, à cause de la chaleur et de la transparence des tons qu'il fournit ; mais il faut le choisir avec soin.

Brun mars bistre n° 3, et *brun mars* n° 4.

Ces deux oxides de fer sont d'une grande solidité et d'un ton riche et intense ; le premier remplace avec avantage le bistre, dont il rappelle le nom, et le second l'ocre rouge.

Noir d'ivoire.

Il faut le choisir d'un noir intense, plutôt rous-

sâtre que bleuâtre, ce qui indiquerait un mélange d'os. Il produit, mêlé avec des ocres, des tons verdâtres d'une grande finesse pour les chairs, et entre dans la composition de quelques verts sombres et éloignés

Noir de bougie.

Ce noir est généralement préféré au précédent ; il est d'un aspect plus velouté et moins lourd ; employé pur, il tranche moins avec les bruns chauds, vers lesquels il a une certaine propension par sa teinte roussâtre.

On peut le faire soi-même au moyen d'une bougie allumée, au-dessus de laquelle on suspend une soucoupe où la fumée s'attache.

Toutes ces couleurs, pour être de bonne qualité, doivent être achetées chez les fabricans qui ont consacré des travaux pénibles et de longues années à leur perfectionnement. Nous avons déjà eu occasion de citer M. Cossard (1), artiste aussi distingué que bon chimiste. Nous devons aussi nommer M. Colcomb (2), gendre et successeur de M. Bourgeois, auquel l'on doit de bons ouvrages et d'excellentes couleurs.

Ils chargent les palettes de miniature des chefs d'écoles, et c'est chez eux que nous engageons l'élève à se fournir.

---

(1) Rue Saint-André-des-Arts, n° 61.

(2) Quai de l'École, n° 18, au Spectre solaire.

LEÇON IIe.

USTENSILES ET OPÉRATIONS PRÉLIMINAIRES.

> Tout devient palette et pinceaux entre les mains d'un élève doué du génie de la peinture.
>
> L'abbé DUBOS, *Réfl. sur la Poés. et la Peint.* §. 3, IIe partie.

Eau gommée.

TOUTES les couleurs dont on vient de parler se vendent en poudre dans des flacons à large goulot, en trochisques, en pastilles plates ou en pains ou tablettes. Dans tous les cas, elles ont été gommées, et l'élève pourra, dans les premiers temps, les employer telles qu'il les aura acquises; mais l'usage lui apprendra bientôt qu'il y en a plusieurs qui nécessitent souvent plus de gomme et un broiement plus fin. Il devra, à cet effet, comme pour le travail ordinaire, préparer son eau gommée.

La proportion usuelle est d'un huitième de colle de Flandre, la plus blanche, sur sept huitièmes de gomme arabique, aussi de premier choix. Il faut préparer une certaine quantité d'eau à la fois et la tenir enfermée dans une fiole de verre blanc bien bouchée. Pour l'emploi on en versera dans un godet et l'on n'y puisera, ni avec le

bout du doigt ni avec un pinceau ; c'est avec un tube de verre ou un tuyau de plume qu'il faut en mettre dans le godet où l'on veut délayer une couleur, ou faire un mélange gouacheux.

Au lieu de colle de Flandre, d'autres artistes mettent un quart de sucre-candi sur trois quarts de gomme.

Mais si l'on emploie cette dernière eau gommée, on aura soin, dans l'été ou l'automne, de tenir l'ouvrage, dès qu'on cessera d'y travailler, bien enfermé, de manière à ce que les mouches, que le sucre-candi attire, ne puissent parvenir jusqu'à lui.

On peut, dit-on, parer à cet inconvénient au moyen d'un peu d'eau infusée de coloquinte.

Le *gommage* d'une couleur doit être proportionné à la nature ou à l'emploi de cette couleur ; ainsi les couleurs claires, comme la laque, les ocres jaunes et le vermillon exigent moins de gomme.

Celles foncées, comme les terres de Sienne, l'ocre de rue, le brun rouge, le bistre, l'outremer demandent au contraire plus de gomme et souvent un second *broiement ;* les ombres auxquelles les terres servent de préférence, n'en acquièrent que plus de vigueur et de transparence, et l'emploi a moins de difficultés.

On ne gomme jamais ni le *vert d'iris* ni la

gomme gutte ; ces couleurs portent leur gomme et souvent même avec excès.

En général, toute couleur qui, étant sèche, n'offre pas un luisant trop dur, ou ne tend pas à se déliter, ou qui, frottée avec le doigt, n'y adhère et n'y *déteint* pas, est assez gommée. Dans le premier cas, elle s'enleverait bientôt par écailles ou feuillets ; dans le second, ou elle se détache partiellement, ou elle ne retient pas les couleurs qu'on lui superpose.

Enfin, l'excès de gomme, même dans les endroits les plus obscurs de l'ouvrage, produit un effet dur et sec, que l'élève doit éviter en chargeant plus ou moins son pinceau d'eau gommée avant de prendre la couleur sur sa palette. Le luisant et l'épaisseur qui en résultent nuisent à l'harmonie, même sous la glace qui servira de vernis au portrait.

Broiement.

On devra se munir d'un carré de glace, dépolie (*Pl.* I, *fig.* 1), et d'une molette (*fig.* 2) de même matière, pour rebroyer les couleurs qui manquent de gomme ou qui ne sont pas assez fines.

Il faut bien éviter de prendre une molette de marbre blanc, parce que l'arête finit toujours par déposer quelques particules blanches qui influencent plus ou moins la couleur à broyer.

On nettoiera la glace et la molette immédiatement après le broiement de chaque couleur, avec un linge humide ou un papier non collé, et l'on aura bien plus tôt fait que si on laissait sécher la gomme et la couleur qui la teignent encore, en remettant à un autre moment pour la nettoyer. On aura de plus l'avantage de les trouver alors disponibles : il faut, autant que possible, les tenir l'une et l'autre à l'abri de la poussière.

Couteau.

Ce couteau, très souple et de forme arrondie par le bout, sert à ramasser la couleur broyée sur la glace, à nettoyer la molette et à faire des teintes sur la palette pour la gouache. Il faut le tenir aussi très net chaque fois qu'on s'en est servi. A défaut de grattoir, on peut l'employer à épidermer, c'est-à-dire à effleurer les points trop saillans que la couleur peut offrir sur l'ivoire, ou pour ôter les particules de poussière et de duvet qui viendraient à s'y poser pendant le travail.

Palettes.

Les palettes peuvent être de diverses matières, mais on emploie préférablement celles d'ivoire ou celles de verre, que l'on adapte sur une semelle de carton ou de bois pour parer à leur fragilité, après en avoir peint le dessous d'une cou-

che de blanc de plomb à l'huile. Les premières ont surtout l'avantage d'offrir, dans le mélange d'ébauche, les mêmes tons exactement que l'on aura sur l'ivoire à peindre. Leur grandeur et leur forme varient; il y en a de rondes, d'ovales, etc.

Depuis quelques années, on a remplacé les palettes en faïence et celles en terre de pipe par des palettes en biscuit de porcelaine.

Les palettes ont en général ou la forme des palettes d'huile, bien qu'on ne les tienne pas à la main, et que cette façon soit de pur agrément, ou la forme ovale ou carrée, et leur dimension varie ordinairement de 6 à 9 pouces dans le plus grand sens.

Il y a des palettes de biscuit entièrement planes, et d'autres où l'on a ménagé, à la surface, des creux ronds propres à recevoir les couleurs. Au centre de l'ovale décrit par ces creux, on peut placer l'amas de blanc.

Nous n'avons jusqu'ici parlé des palettes que sous le rapport de leur matière.

La MINIATURE, c'est à-dire le travail des chairs (sans gouache), exige ordinairement deux palettes : l'une bien gommée pour l'*ébauche*, et l'autre moins offre des couleurs plus maniables au fini.

Chaque professeur, ou pour mieux dire chaque artiste, charge ou fait charger sa palette selon sa

manière de voir ; mais on suit assez généralement, dans la disposition des couleurs, leur gradation de tons. C'est ainsi que l'on range ordinairement sur leurs bords, après le blanc, les couleurs rouges graduées, en commençant par la laque la moins colorée, puis les jaunes et les terres brunes, et enfin les noirs, et hors de ligne, le cobalt et l'outremer.

Tel est l'ordre suivi pour les palettes de l'école de M. Augustin, que la *fig.* 3, *Pl.* I, représente. Nous avons essayé d'indiquer les diverses couleurs et leurs graduations par des hachés différens ; nous allons expliquer ici alphabétiquement les abréviations de cette figure.

Nous ne parlerons ici que de la composition la plus usitée des *palettes de chairs*.

Les *palettes* nécessaires pour la *gouache* auxiliaire forcée de la miniature dans les accessoires, les étoffes et les fonds, trouveront leur place méthodiquement après la leçon destinée à l'ébauche, bien que par une habitude vicieuse et préjudiciable pour le travail, on les charge communément au revers de celles des carnations.

Abréviations, *Pl.* I, *figure* 3.

B. A. Blanc d'argent.
Bl. C. Bleu de cobalt.
B. M. B. Brun mars bistre.
Bl. Pr. Bleu de Prusse.
Br. 4. Brun n° 4.
C. de G. Carmin de garance.
Ind. Indigo.

J. de N. Jaune de Naples.
J. Dé. Jaune doré.
J. I. Jaune indien.
L. A. 2. Laque animale, n° 2.
L. G. 1. Laque de garance, n° 1.
L. G. B. F. Laque de garance, brun foncé.
L. G. C. Laque de garance cerise.
N. B. Noir de bougie.
N. I. Noir d'ivoire.
O. J. Ocre jaune.
O. R. Ocre rouge.
O. W. Ocre de Wolfenbuttel.
Outr. Outremer.
Pté. R. Précipité rouge.
Pté. Vet. Précipité violet.
R. M. 1. Rouge Mars, n° 1.
R. M. 2. Rouge Mars, n° 2.
R. M. C. Rouge Mars capucine.
S. C. Sienne calcinée.
S. N. Sienne naturelle.
T. C. Terre de Cassel.
T. I. Terre d'Italie.
V. Calt. Vert de cobalt.
V. Mal. Vert minéral.
V. M. 3. Violet Mars, n° 3.
Von. H. Vermillon de Hollande.
Von. Ch. *Idem* de Chine.

Godets.

Outre les palettes on emploie encore des *godets*, soit pour préparer les mélanges de gouache, soit pour y broyer simplement les couleurs en trochisques ou en pains qui ne doivent être délayées qu'au fur-et-mesure, comme le carmin, l'outremer et quelques jaunes.

Avant l'usage des godets, on se servait de coquilles (*pecten*) qu'on avait soin de faire bouillir assez long-temps, dans une dissolution acide, pour en extraire le principe salin capable d'altérer ou de noircir les couleurs.

Il y a des godets de plusieurs formes et de plusieurs espèces; en porcelaine, en faïence, en cristal; nous conseillons l'usage de ceux qui, dans chacune de ces matières, offrent un creux bien arrondi, creusé, pour ainsi dire, dans une masse carrée (comme *Pl.* I, *fig.* 4). Ce creux sera propre à recevoir la pression du *broyon* (ibid., *fig.* 5), espèce de petite molette arrondie en forme de dé. La forme cubique donne de l'aplomb et empêchera le godet de céder de côté ou d'autre, inconvénient offert par ceux qui ont la forme de soucoupe ou d'assiette.

La *fig.* 6 représente une plaque de porcelaine épaisse dans laquelle on a ménagé des creux de cette forme, et, pour ainsi dire, un assemblage de godets.

Lorsqu'il s'agit de délayer des couleurs en tablettes, l'expérience apprendra qu'au lieu de puiser l'eau nécessaire au délaiement, avec la tablette même, il faut en placer d'abord dans le godet, avec le tuyau de plume ou de verre dont nous avons parlé à l'article *eau gommée*, et frotter ensuite avec l'angle du petit pain de couleur.

S'il s'agit de couleur en poudre ou en trochisque, il faut employer le petit broyon et jamais le bout du doigt comme molette, car malgré tout le soin avec lequel on le nettoyerait, si l'on recommence ce même broiement pour une autre

couleur, il est rare qu'elle ne soit pas influencée par quelque vestige de la précédente, qui se détache de l'épiderme de la peau ou des cavités de l'ongle où il était resté caché.

Quand la couleur a séché dans un godet, il faut, s'il est besoin de délayer tout, pousser d'abord l'haleine dans le creux du godet avant que d'y mettre de l'eau; on facilite par ce moyen le délaiement, un détrempement plus uniforme, surtout pour le bleu et les mélanges où cette couleur domine.

Quelques miniaturistes, à l'exemple de M. Isabey, font charger de couleur, de petites plaques carrées d'ivoire. Ces plaques remplacent alors les palettes, et nous serions fortement tenté de les conseiller, à cause de la commodité à les charger isolément de nouveau, lorsqu'une d'elles n'a plus de couleur.

Pinceaux.

On n'emploie que des pinceaux faits de queue de *martre* ou de *petit-gris*.

Les premiers servent principalement pour les fonds; ils offrent l'avantage de conserver plus long-temps la couleur liquide, et donnent, par conséquent, plus de loisir pour gouacher. A cet effet on les choisira carrés et aplatis du bout. De très petits serviront aussi pour finir.

Les *petit-gris* servent pour le travail des chairs,

les étoffes et le fini des fonds, ou, pour mieux dire, on pourrrait les employer uniquement. Il faut donc les choisir avec le plus grand soin.

Il ne suffit pas de leur voir bien former la pointe chez les marchands, ne balancez pas à faire usage de verre d'eau destiné à cet essai; trempez-y le pinceau que vous voulez éprouver et roulez-le sur l'index; si après avoir été désunis, déployés par cette opération, tous les poils reviennent sur eux-mêmes, en ne formant qu'une pointe bien conique, qu'aucun d'eux ne dépasse isolément, il est bon; mais pour peu qu'une mèche de poils dépasse ou s'éloigne, il faut le rejeter.

C'est du bon choix des pinceaux que dépendent la facilité, l'égalité, la franchise du travail et l'agrément de l'exécution. Il en est d'un mauvais pinceau comme d'une plume mal taillée, entre les mains d'un habile écrivain : la hardiesse des traits, le coup-d'œil général de l'écriture déceleront son talent et sa hardiesse, mais en même temps, les traits éraillés, les déliés épais ou grossiers attesteront le mauvais état de la plume qu'il employait. Encore l'écrivain peut-il avoir la ressource de rendre meilleure sa plume, le miniaturiste ne peut guère améliorer un mauvais pinceau.

Il devra donc, avant que ses pinceaux commencent à s'user d'une manière trop sensible, les mettre de côté, ou les garder pour des travaux

préparatoires seulement : comme le frottis de l'ébauche, les dessous des fonds. Cette réforme doit s'opérer dès qu'ils n'offrent plus une pointe assez fine pour le haché des chairs ou des linges légers, en un mot pour tous les travaux qui exigent de la propreté et du précieux.

S'il n'y avait cependant qu'un poil qui dépassât la pointe du pinceau, on peut le raccourcir en passant rapidement le pinceau au travers de la flamme d'une bougie : ce procédé réussit plus par hasard encore que par adresse. La *fig.* 6, *Pl.* I, indique qu'on doit passer le pinceau A au travers de la flamme B, d'abord par l'extrémité inférieure de la hampe C en tirant de D en E.

Gardez-vous de jamais retoucher vos pinceaux avec un canif ou avec des ciseaux ; la fleur du poil en serait infailliblement enlevée.

L'habitude où l'on est généralement d'essayer les teintes sur un garde-main, fait ordinairement de papier très collé, ne contribue pas peu à détériorer aussi les pinceaux ; ce frottement répété souvent sur la surface soyeuse ou grenue du papier, enlève tôt ou tard la fine fleur du poil, et a de plus l'inconvénient de déposer sur le papier, la portion la plus franche de la couleur.

Pendant le travail, et surtout dans le fini, ne craignez pas, pour maintenir vos pinceaux en bon état et leur bien faire faire la pointe, de les rouler

ou glisser entre vos lèvres. Ils ne contiennent jamais assez de couleur, fût-ce même des plus nuisibles, comme l'orpin ou la gomme-gutte, pour en redouter les propriétés dangereuses, et quant aux couleurs minérales, la gomme a trop modifié leur action, pour qu'elles puissent attaquer l'émail des dents.

Un accident assez fréquent et par suite duquel les meilleurs pinceaux deviennent tout à coup inutiles, est celui de la fente du tuyau de plume, soit que la hampe le fasse éclater, soit par toute autre cause ; il faut, aussitôt qu'on s'en aperçoit, faire une double entaille en x, avec un canif bien coupant, à l'extrémité inférieure de la fente, qui dès-lors se trouve arrêtée.

La *fig.* 8, *Pl.* I, donne une idée de cette opération aussi simple qu'opportune.

Pour prémunir les pinceaux des attaques des vers ou autres insectes qui les dévorent souvent jusqu'à la plume, quelques artistes mettent du camphre dans la boîte ou case qui les renferme ; mais comme son odeur ne tarde pas à s'évaporer, il faut la renouveler fréquemment. D'autres pensent qu'il faut éviter tout rapprochement immédiat des odeurs fortes et pénétrantes, aussi nuisibles à la miniature que les rayons du soleil.

Les *hampes* des pinceaux peuvent être de ba-

leine, d'ébène, d'ivoire ou de bois dur. Celles en pointes de *hérisson* supposent plus de luxe et ont cet avantage que plus grosses dans le milieu, cette partie seule reçoit le froissement, qui s'exerce sur les pinceaux eux-mêmes, formant partie saillante, lorsque leurs hampes ne sont que légèrement amincies aux extrémités, et tend à les détériorer.

Quelques miniaturistes portent l'attention jusqu'à colorer en totalité ou seulement d'un cercle (à l'huile) les hampes de leurs pinceaux, selon la couleur à laquelle ils les destinent, afin de ne pas s'en servir pour une autre; mais on peut faire des ouvrages très beaux et d'une grande pureté sans se soumettre à cette servitude, à ce changement perpétuel de pinceaux. La perte de temps, et le tâtonnement que nécessite chacun d'eux successivement, sont loin de compenser l'avantage qu'il y a à n'employer pour tout l'ouvrage que deux ou trois pinceaux, auxquels la main s'habitue insensiblement.

Nous sommes entré dans beaucoup de détails sur les pinceaux parce que, nous le répétons, leur choix, leur bonne qualité et leur conservation, sont de la plus grande importance en miniature. (1)

---

(1) Nous devons citer MM. *Chérion* et *Babeuf*, comme fabriquant les meilleurs pinceaux.

Grattoir.

Quoique l'usage n'en soit pas encore généralement adopté, nous avons dû en parler ici, afin que l'élève fasse le choix entre ses procédés et ceux plus longs et plus incertains, par lesquels on le remplace, dans quelques cas.

Ce grattoir, d'une forme plus allongée que ceux de bureau, qui sont ordinairement en cœur, a la pointe moins arrondie, très mince et très coupante (*Voyez Pl.* I, *fig.* 8).

Quelque soin qu'on apporte dans le pointillé, dans le haché d'une teinte, il est rare que la couleur ne s'agglomère pas en quelques endroits et n'y forme des points éminens, qui, en continuant le travail, grossissent sensiblement. Ce sont ces points, ces petites masses de couleur causées par la coïncidence du pointillé, le croisement des hachures ou l'excès de gomme, qu'on amoindrit, qu'on enlève même avec le *grattoir*. Mais il faut beaucoup de dextérité pour s'en servir dans les parties fines et détaillées, comme les yeux, la bouche et les mains, et cependant il est plus facile à manier que le pinceau dont nous allons parler. L'expérience apprendra combien il est utile dans les demi-teintes, qu'on peut éclaircir en enlevant, à son aide, les points les plus foncés, ou foncer en enlevant les points trop clairs.

Mais pour être bien secondé dans ces opérations, qui exigent de l'adresse, le grattoir sera d'un coupant très vif. Il faut l'aiguiser fréquemment sur la pierre; sans cette précaution, il *materait*, il polirait les points faisant épaisseur, au lieu de les effleurer, de les amoindrir, ou de les enlever, selon la nécessité. Il est bon d'avoir plusieurs grattoirs, et afin de ne pas recourir sans cesse au coutelier, nous conseillons à l'élève de se munir d'une petite pierre à huile, blanche, ou mieux encore, d'un cuir à rasoir, qu'il saupoudrera de temps à autre, d'émeril pulvérisé.

Avant de vouloir modifier ou enlever la couleur avec le grattoir, il faut attendre qu'elle soit parfaitement sèche.

Les procédés du grattoir se remplacent par une opération dont la routine seule prolonge la durée : elle consiste à mouiller d'eau pure, bien précisément, le point ou la tache qu'on veut enlever ou modifier, et quand on la croit bien imbibée, de la happer avec un autre pinceau peu humide. On peut juger combien cette opération offre de difficultés et de chances dans des parties fines et délicates, où le point, trop imbibé, peut s'enlever en attirant avec lui ses alentours, etc.

La première manière, de beaucoup préférable, est celle que nous conseillons d'adopter dès les premiers essais.

M. *Binant*, marchand de couleurs (1), vient de faire fabriquer un autre *grattoir* destiné à préparer l'ivoire ; il est absolument semblable, par sa forme, au *racloir* des ébénistes, et est plus commode à manier que le rasoir dont on a coutume de se servir pour cette opération (*Voyez fig.* 10, *Pl.* I).

MATIÈRES PROPRES A SERVIR DE CHAMP.

Papier.

Si l'on était réduit à faire usage du papier, il faudrait d'abord le peindre d'une couche légère de blanc de plomb fondu dans de la colle de gants ; redoubler cette impression un peu plus forte que la première fois ; la laisser bien sécher, la poncer et peindre du reste comme sur l'ivoire.

On peut se borner simplement à *brunir le grain* à l'aide de la dent de loup, comme on fait pour l'aquarelle, sans l'encoller de blanc.

Bois, toile, marbre, coquille d'œuf, etc.

La préparation du bois et de la toile, est la même que celle du papier. La première couche donnée, devra être chaude et peu teintée de blanc, afin que la colle pénètre mieux dans les cavités et les rugosités du panneau. Quant à l'albâtre et au marbre

(1) Rue de Cléry, n° 7. On trouve chez lui un grand assortiment d'objets propres à tous les genres de peinture, et des tableaux et miniatures en location.

sur lesquels on peignait à l'huile en Italie, et qui, ainsi que les coquilles d'œufs, redressées par l'humidité et fixées sur une planche ou un carton, peuvent aussi servir de champ à la miniature, leur emploi est trop peu usité pour faire plus que les mentionner ici.

Vélin.

Les miniatures des anciens manuscrits étaient peintes sur les mêmes feuilles de vélin qui recevaient l'écriture. On n'emploie plus le vélin, ou ce ne serait que pour des ouvrages d'une dimension beaucoup au-dessus des plus belles plaques d'ivoire, et, pour ainsi dire, au-dessus de celles que comporte la miniature.

Le *vélin* ou peau de veau mort-né a le désagrément d'être gras par places, et d'offrir une surface plus ou moins grenue, polie ou poreuse, où la couleur s'attache inégalement malgré qu'on ait la précaution de la poncer. Il faut le tendre sur un carton ou une plaque métallique, sans quoi pendant le travail l'humidité le ferait plisser.

Ivoire.

C'est la matière qu'on emploie généralement: on le vend par tablettes carrées, depuis un pouce jusqu'à 7 ou 10 pouces de longueur, sur une largeur proportionnée, et de l'épaisseur de 0,001. Il faut le choisir d'une teinte bleuâtre, on l'ap-

pelle alors *ivoire vert;* il est, dit-on, moins sujet à jaunir que les autres. Il faut l'exposer verticalement au jour, pour voir au travers si la plaque ne contient pas quelques taches, des trous ou des veines en forme de rubans, qui produiraient, par la suite, des effets très désagréables dans les carnations et les parties claires qu'elles pourraient traverser.

Il est utile de savoir remédier à ces défauts, qui peuvent se trouver dans les ivoires préparés du commerce. On pourra employer partiellement, à cet effet, l'opération de la *préparation ordinaire de l'ivoire* que nous donnons ici.

Grattez d'abord l'ivoire avec un verre, le grand grattoir nouvellement fabriqué à cet effet (*Pl.* I, *fig.* 10), ou simplement avec un rasoir bien tranchant, et qui n'ait pas la moindre brèche (parce qu'elle ferait des sillons qu'il serait ensuite difficile de faire disparaître), en tout sens, c'est-à-dire d'angle à angle, et de milieu en milieu, afin que la surface soit avivée en entier; puis, avec un bouchon ou boule de papier bien collé, promenez circulairement sur cette surface, une certaine quantité de pierre-ponce pulvérisée très fine et même tamisée; quand toute la plaque sera mate et que vous la jugerez assez poncée, balayez alors cette poudre avec un petit blaireau ou le plus gros de vos pinceaux, bien sec, votre ivoire sera prêt

à recevoir la couleur, et dès lors vous devez éviter rigoureusement que les doigts ne touchent à sa surface, qui pourrait se graisser et laisserait couler la couleur sans la retenir.

Si ce petit désagrément arrivait, on peut y remédier en ponçant de nouveau l'*endroit touché*, avec une petite pierre-ponce taillée en forme d'estompe, ou même avec le grattoir.

Dans la préparation de l'ivoire, quelques artistes emploient *l'os de sèche* au lieu de poudre de pierre-ponce, mais alors il faut avoir soin qu'il n'y reste pas la moindre parcelle écailleuse, qui couperait et rayerait impitoyablement l'ivoire.

On se bornait autrefois, pour préparer l'ivoire, à le laver d'un coton imbibé de vinaigre blanc, d'alun ou même d'eau salée ou alcaline; mais ces procédés imparfaits pouvaient nuire aux couleurs.

Avant que de fixer l'ivoire sur son pupitre ou sur un carton, il faut le doubler d'un morceau de papier bien blanc, de même dimension, au moyen d'une colle légère d'amidon bien nette et bien blanche, en le mettant en presse sous quelque objet plat et pesant, afin qu'il ne gauchisse pas; on le fixe ensuite pour le travail sur un carton, et sur un pupitre, à l'aide de camions ou petites épingles.

On peut insérer entre l'ivoire et le papier blanc, une feuille très mince d'argent ou un *paillon*, mais

il s'altère, finit par noircir par places et produit alors des taches artificielles au lieu de donner un éclat général et de la vigueur aux carnations ou aux étoffes légères sous lesquelles on l'insinue.

On ne saurait fixer la dimension des feuilles d'ivoire du commerce, elle varie ordinairement depuis 1 pouce jusqu'à 10; on en a vu même de 12 sur 18 pouces, à l'exposition des produits de l'industrie. (1)

Mais quelle qu'elle soit, choisissez de préférence la plaque qui aura le moins d'épaisseur, car sa transparence suit nécessairement une progression inverse. Plus l'ivoire est mince, moins il tend au jaune, plus il est influencé par le papier blanc ou paillon posé dessous, dont l'éclat ou la blancheur traversent plus facilement.

Quand vous arrondissez votre ivoire, prenez toujours garde à ce que la pointe des ciseaux soit concentrique au milieu de la plaque, sans quoi vous risqueriez de la faire fendre ou éclater en travers. Au surplus, on pourrait ne s'occuper de cette opération que lorsque le portrait serait entièrement terminé, ou en confier le soin à une personne adroite et munie d'outils nécessaires.

---

(1) Elles se trouvent chez M. *Delcamp*, tabletier, rue Grenétat, n° 4; et MM. *Hindermeyer*, rue de Charenton, n° 22.

Pour s'épargner à chaque portrait, la peine de tracer mathématiquement au compas un *ovale*, quelques artistes ont l'attention de se procurer une ou plusieurs petites *glaces* de cette forme, qui leur sert à tracer le contour ovale de leurs portraits.

Blanchîment de l'ivoire.

Cette teinte jaunâtre que porte l'ivoire, peut diminuer, si, pendant la belle saison, on l'expose au soleil, en le préservant de la pluie; ou à la chaleur du feu en hiver, en le retournant dès qu'il se gauchit de côté ou d'autre. Cette opération trop prolongée, pourrait lui donner trop de mat, et le rendre tout-à-fait terne, et l'on doit la suspendre à temps, pour ne pas lui enlever la transparence, qui est d'une si grande ressource dans le travail. Au surplus, ce n'est qu'après un certain nombre de teintes ou de travaux successifs, qu'on verra s'affaiblir cette tendance que l'ivoire conserve au ton jaunâtre.

Garde-main.

Il consiste en un papier double bien collé, ou mieux en une bande de *carton de Bristol*, et en bois mince quand on gouache; son premier usage est de préserver l'ivoire du contact de la main et des petites ordures ou de la poussière qui pourraient tomber sur l'ouvrage pendant l'exécution. Il sert, en outre, à essayer les couleurs et les tons

avant que de les poser sur l'ivoire ; c'est aussi sur le garde-main qu'on décharge ce qu'on peut avoir pris de trop de couleur, en ayant soin, comme nous l'avons dit ailleurs, de ne pas frotter trop fort le pinceau, qui se détériorerait bientôt. On peut aussi se borner simplement, après avoir collé l'ivoire sur le papier bien blanc qui lui sert de fonds, à le fixer par quatre points sur une seconde feuille de papier fort et bien collé, dont on replie en dessus les bords qui dépassent l'ivoire, des quatre côtés ; le bord supérieur déplié recevra les épingles qui fixeront l'ivoire au pupitre, le bord inférieur et ceux des côtés repliés plus ou moins recevront les essais de couleur et serviront de *garde-main*.

Pupitre.

Le pupitre sur lequel on pose son ivoire peut être isolé, ou faire partie de la boîte de miniature dont nous parlerons plus bas.

Dans l'un ou l'autre cas, il est ordinairement couvert d'une serge ou drap vert, et s'incline à volonté à l'aide d'une crémaillère horizontale double ou simple.

Verres.

Comme pour l'aquarelle on a deux verres d'eau sur une assiette ; l'un, consacré au nettoyage des pinceaux, contiendra de l'eau pure qu'on aura soin

de renouveler dès qu'elle prendra trop de teinte, et l'autre contenant de l'eau gommée dont nous avons donné plus haut la composition.

Loupe.

Il est peu d'artistes qui ne l'emploient habituellement; elle est même tellement indispensable pour quelques uns, qu'ils l'ont fixée à la hauteur de l'œil, sur un pied, comme la loupe des horlogers. Elle est d'un grand usage dans les hachés lumineux, dans le fini des chairs, et surtout dans les points éclairés ou scintillans qu'il est essentiel d'accuser juste, de toucher avec précision, esprit et fermeté, tels que le point visuel, les rayons de la pupille, les *rehauts* des ornemens d'or, d'argent, des perles, des broderies, etc.

Verre concave.

Nous conseillerons aussi, de temps à autre, l'usage de verres plus ou moins concaves aux personnes qui ne sont pas myopes, et dont la vue naturelle est assez longue pour se passer de verres.

Placés à une distance variable à volonté, entre le modèle et l'œil du peintre, ils offriront à ce dernier une réduction proportionnelle au portrait qu'il exécute, et lui fourniront un moyen de comparaison, d'autant plus facile qu'il réduit l'aspect du modèle à la même dimension que la copie.

Les personnes myopes sont naturellement obligées d'employer des bésicles à verres concaves, périscopiques qui sont préférés aujourd'hui ; mais le raisonnement doit leur apprendre à se défier quelquefois de la manière dont elles voient certains contours ou la direction de quelques lignes que la concentricité des rayons visuels dans le foyer concave, courbe plus ou moins, et qui seraient incorrects ou pas en perspective, si on les copiait tels que ces verres les présentent ; qu'elles se rappellent ce vers de Boileau :

Si l'eau courbe un bâton, ma raison le redresse ;

et qu'après avoir arrêté le trait de la figure et de l'ensemble général, elles le vérifient à l'œil nu, dans une *glace* ou dans un *verre noir*.

Verre noir.

Le *verre noir*, comme nous venons de le dire, peut servir à vérifier l'ensemble d'un portrait ; comme la *glace*, il offre le portrait renversé, et par ce moyen, il fournit l'occasion de juger son ouvrage sous un nouvel aspect.

On doit plutôt le consulter pour le dessin que pour la couleur, et l'on tomberait dans un coloris morne et triste, si on le prenait pour guide des tons que sa teinte noire harmonise et rend sombres tout à la fois.

L'usage du *miroir* guide mieux sous les deux

rapports, il est aussi bien antérieur, et nous n'avons fait pour ainsi dire que traduire ce qu'en disait, il y a plus de 200 cents ans, Pet. Grégoire de Toulouse (1). « *Poterit et pictor ad speculum conferre et probare ; detegit enim errata facilè.* »

Boîte ou pupitre.

La plupart des objets dont nous avons parlé jusqu'ici, et qui sont nécessaires au miniaturiste, peuvent être contenus et renfermés dans une boîte appelée *pupitre de miniature* (*Pl.* I, *fig.* 11) (2). Le dessus incliné à volonté, à l'aide d'une crémaillère horizontale, forme pupitre, il est revêtu d'une serge verte A sur laquelle on fixe le portrait ou ouvrage à peindre B ; le tiroir C se divise en neuf compartimens; dans celui du milieu on peut placer les palettes ; dans ceux des coins, les godets, les tablettes, le broyon, etc. ; dans ceux qui sont plus longs, les pinceaux, les grattoirs, etc.

---

(1) *Syntaxeon Artis Mirab.* Lib. xxxi, cap. 5. Cardan *et* Scaliger, *de Coloribus.*

(2) Cette nouvelle boîte se trouve chez M. Binant, rue de Cléry, n° 7.

LEÇON III^E.

DESSIN.

Nec priùs inducas tabulæ pigmenta colorum,
Expensi quàm signa typi stabilita nitescant;
... in que oculis tantummodò circinus esto.

DUFRESNOY, *Ars Graph.* v. 440.

Calque.

ON ne peut guères supposer qu'un élève entreprenne la miniature, s'il n'est déjà d'une certaine force en dessin, surtout s'il veut peindre d'après nature. En l'admettant cependant dans cette position, nous indiquerons ici quelques procédés de dessin *factice*, qui, répétés souvent, donneront à l'élève doué de dispositions, la facilité d'exécuter, d'abord, de simples copies, et par la suite, des études d'après nature, que ces copies préparatoires l'auront enhardi à consulter, en le familiarisant avec le dessin.

Il y a différentes manières de calquer; la plus simple est d'appliquer l'ivoire, s'il est assez mince pour être bien transparent, sur le modèle à copier (ou même sur le croquis qu'on a pu faire), et de tracer au travers.

S'il s'agit d'un dessin ou d'une estampe, en frottant le revers de l'un ou l'autre avec de la *sauce* faite par le frottement, sur un papier, de poudre

de crayon tendre, comme le n° 1 de Conté, et le *crayon à sauce* anglais.

Pour l'étendre sur le dos de l'estampe on peut employer l'estompe; on essuie ensuite bien fortement; en appliquant ce revers immédiatement sur l'ivoire, on l'y fixera de manière à ce qu'il ne varie pas, et l'on suivra ensuite les traits avec une aiguille à tricoter, ou une pointe douce et non coupante.

Si l'on craint de sacrifier le revers de l'estampe ou du dessin, au lieu de l'estomper de mine de plomb, on interposera entre eux et l'ivoire, une feuille de papier mince qui aura été saucée elle-même. Le décalque se fera aussi avec une pointe ronde, en appuyant plus fortement; on détériore davantage le côté gravé ou dessiné que par l'opération précédente, qui n'en salit que le revers. Dans l'un ou l'autre procédé le dessin ou l'estampe, sillonnés à leur surface, par la pointe, seront toujours détériorés; ce qui doit, quand ils sont d'un certain prix, obliger à prendre d'autres moyens.

D'abord celui du *papier-glace*, qu'on fixe sur l'original en mouillant les angles, de manière à ce qu'il ne bouge pas pendant qu'on suit les contours et les traits, avec une pointe bien acérée, qui forme sur le papier-glace des sillons, que, par le frottement, on remplit de sanguine, ou mieux, de mine de plomb pulvérisée. On essuie le

papier de manière à ce que les traits seuls retiennent cette sauce, on le retourne et on le fixe de nouveau sur son ivoire ; et frottant ce revers avec un couteau arrondi, ou tout autre objet faisant l'effet du brunissoir des graveurs, on force la sauce à quitter les traits creux du papier-glace pour s'imprimer sur l'ivoire.

On calque encore au *papier végétal* placé fixement sur l'original ; si la transparence du papier le permet, on tracera les contours de l'original avec un crayon anglais, de *Brookman* H B, ou simplement un *Conté* n° 1, bien fins ; le décalque s'effectue sur l'ivoire comme par le papier-glace.

Mais dans ces deux procédés, le calque vient sur l'ivoire en sens inverse de l'original, qu'il faudrait placer devant un miroir pour faire sa copie. Nous avons exposé à l'article *verre noir*, les désagrémens que peuvent offrir ces représentations dans un verre étamé ou noirci. Il y a peu d'artistes assez favorisés du ciel, pour *renverser* mentalement un original, surtout quand c'est un portrait.

Nous conseillons donc à l'élève de *contre-calquer* de suite, afin que sa copie et l'original soient de même côté.

Ce qui se borne, dans les deux dernières manières de calquer, à saucer le revers du papier végétal, ou à interposer entre lui ou le papier-glace (qu'on ne pourrait saucer), un papier à calquer, et

à suivre de nouveau, avec une pointe, les traits, qui, par ce moyen, viendront sur l'ivoire de même sens que dans l'original.

On peut encore, sans avoir recours à la sauce, placer le papier végétal sur la vitre, suivre au revers les traits qu'il a reçus, et appliquer ce nouveau tracé, fait avec le n° 1 de Conté, immédiatement sur l'ivoire.

On décalquera, par le frottement, pour le papier-glace après l'avoir retourné sur une feuille de papier de couleur; on peut suivre au revers les traits qu'on a pris sur l'original, et remplissant ce nouveau trait de crayon, l'appliquer immédiatement sur l'ivoire où il se fixera par le frottement.

L'opération du calque et contre-calque ne peut servir que pour une copie de la même dimension que le modèle. Celles qui suivent s'appliquent en outre à la diminution ou à l'agrandissement.

Compas de proportion et *Pantographe.*

Les moyens mathématiques qu'ils fournissent, les ont fait abandonner à la topographie et à l'architecture, où la roideur des lignes et du trait est une perfection plutôt qu'un défaut.

La précision du second instrument devrait être bien grande, pour qu'on puisse l'employer en miniature. Le *Manuel du Dessinateur* en donne la figure et l'explication.

Carreaux.

On calque, ou plutôt on réduit à l'aide des *carreaux*. Pour *calquer* aux carreaux, ceux de l'original et de la copie doivent être d'égale dimension. Pour *réduire* ou *augmenter*, la dimension des carreaux de l'original ou de la copie varieront de grandeur en sens inverse.

On trouve chez quelques marchands de couleurs, des carreaux tout faits pour dessiner le paysage d'après nature. Ils consistent en un cadre de bois de chêne, assez épais pour ne pas se déjeter; dont les quatre faces sont divisées en portions égales par les points équidistans, d'où partent des soies de couleur blanche ou noire.

On trouve rarement de ces carreaux assez petits pour la miniature, et nous proposerons à l'élève d'en construire lui-même, d'une dimension plus convenable.

Prenez une planche ou panneau assez épais de bois blanc ou tendre bien dressé, A (*fig.* 12, *Pl.* I); tracez avec l'équerre le parallélogramme B C D E, dont vous divisez les faces en parties égales à l'aide du compas; aux points 1, 2, 3, 4, 5, etc., fichez des épingles courtes bien verticalement, et puis, attachant un fil au point B, portez-le en C et en dehors de l'épingle 1; de 1 en 1'; de 1' en 2; de

2 en 2^2, etc. Opérez de même pour les deux autres côtés B D, C E.

Ces carreaux étant ainsi construits, il suffira de passer dessous les fils (que vous ferez glisser et remonter à volonté le long des épingles), l'original à copier; quatre épingles, fixées dans le panneau A, à l'opposite autour du modèle en *f g h i*, serviront à l'y maintenir.

En faisant glisser l'original sous les carreaux, il faut, autant que possible, le placer de manière à ce que les principales lignes se trouvent sous quelques fils des carreaux; on les dessine alors plus correctement et avec plus de sûreté que si elles occupaient le milieu des mailles.

A cette méthode se rattache celle des carreaux tracés sur papier-glace ou végétal; mais le second est rarement assez transparent, pour qu'on puisse bien saisir les traits de l'original placé dessous. L'un et l'autre ne produisent qu'un calque infidèle, s'ils sont placés sur la glace d'un portrait dont l'épaisseur gêne dans le tracé des lignes.

Dans la réduction aux carreaux, si plusieurs détails importans se rencontrent dans une même maille, on peut la subdiviser dans l'original et dans la copie, et les nouveaux carreaux qu'on fait, aident à placer bien juste ces détails dans la copie.

De quelque moyen que l'élève fasse usage, nous lui conseillons de ne pas opérer ses réductions

d'abord sur l'ivoire ; mais de les essayer sur un papier tendu, où il aura la facilité de les tâter, de les retoucher, de rechercher, d'épurer le trait ; opérations qui ne manqueraient pas de salir et de fatiguer l'ivoire, qui ne doit recevoir qu'un trait sûr ou un décalque pur et bien net. Il pourrait encore, à cet effet, chercher son trait et même son modelé sur le *papier plâtré*. Ce papier, imprimé de plusieurs couches de blanc peu collé, reçoit avec facilité le maniement du crayon de mine de plomb ou d'une pointe d'argent ; les erreurs s'effacent au grattoir, on retravaille à la même place ; les clairs et les rehauts s'enlèvent aussi avec le grattoir ; il existe dans ce genre de dessin nommé quelque fois *stylographie*, des portraits charmans et pleins de légèreté ; c'est à *Desfriches*, dessinateur paysagiste, qu'on doit le premier usage du papier blanchi, dont *Desnos* composait, il y a trente ans, des tablettes et des *agendas*.

Un élève, jaloux d'acquérir de la main, ne doit employer le *calque* ou les *carreaux*, que pour obtenir plus promptement et d'une manière plus sûre, la place des masses de son modèle ; et soit qu'il copie la nature ou l'ouvrage d'un autre peintre, il devra s'efforcer de le faire, sans le secours de ces moyens mathématiques.

LEÇON IVE.

JOUR, POSE DU MODÈLE, DESSIN, TRAIT, ÉBAUCHE, FAIRES.

Un portrait bien *ébauché* est à moitié fait.
M. de M. p. 72.

A partir de cette leçon, nous supposerons l'élève peignant d'après nature, et nous suivrons, autant que possible, les opérations progressives de l'exécution d'un portrait, en réunissant dans une même leçon, ce qui aura rapport à *l'ébauche*, au *travail* et au *fini* d'un même objet, bien que ces travaux distincts se reprennent séparément, comme pour les carnations.

Jour.

Léonard de Vinci, et tous les auteurs qui ont écrit sur les arts, conseillent le grand jour de préférence au jour accidentel qui donne, il est vrai, des effets plus piquans et de plus grandes masses d'ombre, mais qui amortit l'effet général des parties sombres en les privant de l'air et des reflets que le grand jour multiplie. Les jours d'atelier viennent du nord ou du midi; ces derniers seraient de beaucoup préférables aux autres, si l'état du ciel n'y produisait pas des changemens plus sen-

sibles ; ils donnent plus de chaleur, plus de vie au modèle, les reflets sont bien plus francs.

Pose du modèle.

L'éloignement du modèle, proportionné à la vue de l'artiste, devrait être, à la rigueur, de trois fois la hauteur du modèle assis.

Comme dans le dessin d'après la bosse, vous placerez votre modèle de manière à ce que ses yeux soient à la hauteur des vôtres, quand vous le fixez; sans cette précaution vous le verriez en dessus ou en dessous, ce qui modifierait l'aspect des traits.

Pour donner de la grâce, de l'intérêt, de la vie au portrait, habituez-vous à indiquer par sa pose, un mouvement, un commencement ou une fin d'action intelligible ; évitez par ce moyen l'immobilité glaciale que produisent la tête et le buste placés dans la même direction, soit de face, soit de trois quarts ou de profil, rien n'est moins gracieux, rien ne ressemble plus, disait un amateur distingué, à des soldats sous les armes ou en faction. Croisez les mouvemens : si vous obliquez le buste d'un côté, penchez la tête en sens inverse ; consultez les portraits de Rubens, de Vandyck, de Philippe de Champagne. L'action, la vie, le mouvement animent la ressemblance dans leurs ouvrages, aussi admirables de sentiment que d'exécution.

Ceux de MM. Isabey, Augustin, de Saint,

Mansion, et Millet, nous offrent des modèles de grâce dans la pose, de goût dans l'agencement des draperies, la disposition des accessoires et dans l'ensemble général.

Dessin.

Quelle que soit la grandeur de l'ivoire sur lequel vous avez à peindre, il est de règle générale de laisser une demi-tête, ou deux *parties* d'espace ou d'air, au-dessus du sommet de l'ovale de la tête.

Cet espace augmente ou diminue selon que la personne est de grande ou de petite taille. Il vaudrait mieux, même lorsqu'elle ne serait pas très grande, laisser plus d'air au portrait que de rapprocher trop la tête du bord supérieur de l'ivoire.

Quand vous aurez placé votre ovale et massé le buste, examinez, avant que de faire aucun trait de détail, quelles parties dans votre modèle, suivent la ligne verticale ou s'en éloignent dans leur direction.

Rappelez-vous les principes de dessin de *Jean Cousin* et les proportions qu'il a données, non pas pour les corriger, si elles sont différentes dans votre modèle, mais pour saisir, pour apprécier ces différences qui constituent les variétés innombrables des physionomies et les accuser juste dans le trait

de votre copie, pour obtenir la ressemblance sans *charger*, ou faire de *caricature*.

Examinez attentivement le trait du nez ; la ligne des yeux qui pourra se courber en dessus ou en dessous, selon que le modèle aura les yeux élevés vers le nez ou vers les tempes ; la distance plus ou moins grande qui les sépare ; la ligne des sourcils ; celle de la bouche, qu'il faut se défier (au trait) de placer trop bas, trop loin au-dessous du nez, incorrection irréparable, dont on ne s'aperçoit souvent qu'en colorant ; suivez avec exactitude les ondulations du contour de la joue profilée, que les creux, que les élévations, correspondent aux traits qui se trouvent sur des parallèles horizontales, c'est un des grands moyens de ressemblance.

Dans le trois-quarts, défiez-vous (au trait) de donner trop d'ampleur au petit côté de la figure, de faire, au contraire, l'œil de ce côté trop petit ; la réduction qu'il peut subir est insensible, eu égard au peu de distance, et cet effet de perspective se trouve produit naturellement par sa position dans l'ombre, qui tend à rapetisser les objets. Observez une juste proportion dans le trait de la prunelle ; trop grande, elle produit un effet désagréable ; trop petite, elle donne à l'œil un regard de colère ou d'étonnement. Le nez et la bouche n'exigent pas moins d'attention ; la lèvre inférieure est ordinairement plus ample que la supérieure ; l'une

et l'autre offrent de grandes difficultés pour leur petit côté, dans le trois-quarts ; l'examen des portraits en miniature des meilleurs artistes, donnera plus de notions à ce sujet, qu'on ne doit en attendre de nous.

Trait.

Le trait se fait avec un crayon de plomb, de cuivre, d'argent ou d'or, qui marque suffisamment sur l'ivoire. Les fautes ou faux traits s'enlèvent au grattoir ; si la place qu'ils occupaient s'était graissée, on la poncerait en outre avec l'estompe de pierre-ponce. Nous engageons de nouveau l'élève, s'il n'a pas une grande habitude du dessin, à chercher son ensemble et son trait sur un papier à part, à l'y épurer, à l'y retoucher, pour en transporter ensuite le calque bien nettement arrêté, sur son ivoire ; il en ménagera la surface par cette précaution que les meilleurs artistes ne dédaignent pas de prendre aussi.

Le *trait* n'étant, dans les arts du dessin, qu'un moyen de convention, l'artiste doit toujours le dessiner de manière à ce qu'il disparaisse en peignant, et que dans l'ouvrage, comme dans la nature, les objets se dessinent les uns sur les autres (non plus par un trait), mais par leurs couleurs locales, qui se serviront mutuellement de champ, et par les oppositions que l'art du peintre consiste à

dissimuler, tout en tirant d'elles un très grand parti.

Le trait doit donc être accusé avec moins de force que de finesse et de précision, et les coups de force ne doivent s'employer que dans les endroits les plus sombres et les plus creux où le jour ne pénètre pas.

Lorsqu'il s'agit d'arrêter au pinceau le trait fragile du crayon sujet à s'effacer, on doit prendre un petit-gris assez long pour être bien élastique, souple et coulant, et assez fin de pointe pour que le trait soit bien net et peu large mais plus nourri, en appuyant sur le pinceau pour les ombres.

C'est avec du précipité rouge, détrempé de l'eau seulement nécessaire pour le rendre maniable, qu'on repasse au pinceau le trait des chairs. Les faux traits ou incorrections se réparent après les avoir enlevés au grattoir.

Les traits des autres objets doivent être repassés au pinceau trempé de leur teinte locale faible.

Les objets blancs ou légers comme les gazes, la soie, les mousselines, etc., se tracent avec de l'outremer très léger.

Que le trait soit coulant, fin et spirituel, nourri par un tremblé imperceptible, et jamais arrêté séchement et d'une manière dure. C'est un défaut que les commençans ont peine à éviter, et contre lequel il est bon de les prémunir.

Ébauche.

Le trait une fois arrêté au pinceau, et la ressemblance assurée par un examen approfondi du modèle, au travers du verre concave, ou de la copie dans la glace ou le verre noir, qui rendent plus sensibles les incorrections d'ensemble, il faut procéder à *l'ébauche*.

Le travail de l'ébauche des *carnations* se fait comme à l'aquarelle, c'est-à-dire en *lavant* à l'aide d'un pinceau de petit-gris bien rond, large et bien nourri par le bout.

L'ébauche des *fonds* demande un pinceau de martre bien fourni de poils, court, gros et carré ou méplat de la pointe. Nous y reviendrons dans la leçon suivante avec plus de détails, car les artistes ont l'habitude de terminer les fonds sur l'ébauche même, et pour ainsi dire, sans désemparer. La couleur ne doit être liquide qu'au point suffisant pour qu'elle puisse s'étendre par le frottement hardi et facile du pinceau; les commençans doivent se garder d'y mettre trop d'eau, ce qui à la vérité rend la teinte plus facile à étendre, mais produit un effet plus sec, plus plat et demande plus de temps à sécher.

On doit d'abord étudier attentivement les tons du modèle pour juger quelle couleur y peut dominer. Il faut commencer par les parties les plus ombrées de la figure, comme le dessous des sour-

cils, l'ombre du nez, celles des lèvres, du menton, des oreilles, des pommettes et du cou.

Ébaucher ensuite les tons de demi-teintes et ceux des reflets.

Le brun mars bistre, la terre de Cassel ou de Sienne brûlée, la terre de Cologne et la terre d'ombre sont, ainsi que les précipités rouge et violet, et le rouge mars, la base de l'ébauche des ombres et des parties creuses de la tête, qu'il faut avoir soin de faire d'un ton chaud.

L'ocre jaune et l'outremer, celles des demi-teintes, qu'on peut verdir ou échauffer à volonté à l'aide du noir de bougie et de l'ocre de rue.

Le ton local de l'ébauche des chairs se compose ordinairement, pour les femmes et les enfans, de brun rouge pointillé de laque, et d'ocre jaune.

Pour les adolescens, un peu moins de laque.

Pour les hommes faits, encore moins, mais plus d'ocre.

Pour les vieillards, du rouge mars capucine, du brun rouge, de la laque et de l'ocre jaune, glacés en dernier lieu de terre d'ombre et du brun mars bistre.

Dans l'ébauche on doit toujours, en couchant les tons, commencer par leur milieu, ou l'endroit le plus coloré, en dégradant ensuite vers la place où ils se fondent par des demi-teintes à d'autres tons plus clairs, ou à des tons de reflets pour les-

quels on emploie le mars bistre et la terre de Sienne naturelle, quand ils sont jaunâtres.

La variété des demi-teintes est trop grande pour qu'il soit possible d'en donner ici la composition.

L'élève, en les étudiant avec soin, verra de quelle couleur elles sont plus fortement empreintes ; si le jaune, le rouge ou le bleu y dominent, pour les faire aussi dominer dans le mélange de son ton d'ébauche. Il doit coucher les demi-teintes comme ses ombres, les alléger et les fondre, en les approchant des espaces réservés aux clairs et aux lumières pures, comme le front, le bout du nez, les joues, le menton, etc. Ces espaces devront être réservés plus grands, et on les rétrécira en finissant, à l'aide de teintes lumineuses.

Les demi-teintes des chairs sont le grand écueil de l'élève miniaturiste; nous reviendrons, à leur article, sur celles qui se rattachent à telle ou telle partie de la figure. (*Leçon* VI.)

On doit se garder de donner trop de vigueur aux teintes de l'ébauche, et surtout aux ombres, dans lesquelles on aurait de la peine à ramener de la transparence en finissant.

La terre de Sienne pointillée, peut éclaircir celles qu'on aurait trop foncées.

L'outremer et le noir de bougie donneront du sombre à celles qui seraient trop rouges.

Un portrait dont l'ébauche offre les tons

parfaitement semblables à ceux du modèle, est à moitié fait, puisque l'artiste n'a plus qu'à travailler par haché ou pointillé, et finir dans les mêmes tons; il mène alors d'un pas égal, et la couleur et le modelé.

On devra donc supprimer immédiatement au grattoir, toute teinte d'ébauche non satisfaisante, parce qu'il est rare qu'on puisse la faire réussir en la modifiant par une seconde teinte qui peut l'enlever par places et la rendre plus sourde, tandis qu'en l'enlevant au grattoir, on a la facilité d'en coucher une nouvelle avec franchise et sûreté.

Nous avons cru ne devoir parler ici que de l'ébauche des *masses;* plus tard (*Leçon* VI), en indiquant les couleurs propres au travail de miniature des diverses parties de la figure en particulier, nous rappellerons celles employées dans l'ébauche de ces parties, pour ne pas faire un double emploi.

Une fois l'ébauche arrêtée, il faudra préparer le *fond*, s'il est uni. Il sera le sujet de la leçon suivante, et nous le ferons précéder de quelques observations sur le *faire*, ou manière d'exécuter.

Faires.

On appelle *faire* la manière de se servir du pinceau en peignant. On dit un *faire* large, facile, léché, pénible ou maniéré.

Le faire de l'ébauche doit être, comme on l'a vu, large et léger ; il approche beaucoup de celui de l'aquarelle.

Il y a en outre en miniature deux *faires* différens, le *haché* et le *pointillé*.

La nature des objets à représenter indique en général, au peintre, lequel des deux il doit employer.

De bonnes gravures, des dessins bien maniés, ne sont pas sans utilité à cet égard ; ils peuvent apprendre à l'élève de quelle manière on doit indiquer le mouvement des muscles et des chairs, par des hachures plus ou moins longues ou divergentes, et le fini dans les endroits lumineux, par un travail plus ou moins gros ou serré.

La même étude doit s'appliquer à la plupart des étoffes, qu'on traite ordinairement par le haché.

Un *faire* pointillé trop fini, trop passé, produit ordinairement un aspect froid, sec et plat. La timidité des élèves leur fait adopter cette manière qui offre une monotonie insupportable dans les ouvrages médiocres. Réservé pour les parties les plus fines de la peau et des chairs, le pointillé traité par un bon peintre leur donne du velouté et de la transparence ; traité avec timidité ou lourdeur par une main inhabile, il ne produit qu'une espèce de *mosaïque* composée de points ronds, discolores, dont le chatoiement fatigue l'œil. Il faut le plus grand talent pour parer à la lourdeur

et à l'opacité du pointillé, et pour dissimuler ce qu'il a coûté de peines et de soins.

Le faire par *hachures* devient d'un usage plus général ; c'est vraiment celui des artistes, auxquels sa manutention rappelle le plus l'exécution du dessin au crayon, et le brossage de l'huile. Avec de la hardiesse, on acquiert bientôt, dans le *haché*, de la dextérité et du moelleux.

La dimension, l'inclinaison, le croisement des hachures ou leur parallélisme, varient selon les objets qu'on représente. Ou elles forment des lozanges plus ou moins allongés, ou elles sont repiquées à l'une de leurs extrémités selon l'étoffe qu'on veut peindre. Ce faire est plus expéditif, plus *artiste* même que le pointillé, dont il n'offre pas la monotonie et les autres désagrémens. On peut en varier à l'infini le travail, par la combinaison multipliée et diverse des hachures, par leur développement plus ou moins grand ; enfin, il offre une infinité de ressources et de partis, que la minime étendue d'un point rond ou régulier, et par conséquent peu susceptible d'esprit, ne saurait compenser.

Quelque faire que l'on adopte, selon les circonstances et les objets, on doit s'habituer à n'humecter la couleur qu'autant qu'il est indispensable pour pouvoir peindre. On doit éviter de la *noyer*, c'est-à-dire d'employer trop d'eau, manière vicieuse, qui force d'abord à déposer sur le garde-

main, ce que le pinceau contient de trop liquide, et par conséquent la partie la plus fine du ton, et ensuite, qui expose à *faire goutte* sur l'ivoire, inconvénient qui nécessite de la patience, car on ne peut le réparer qu'après avoir enlevé cette goutte au pinceau, ou au grattoir, quand elle est parfaitement sèche.

On doit aussi, dans l'un et l'autre faire, éviter de travailler long-temps à la même place, et d'y revenir avant que les hachures de dessous ou le pointillé précédent, ne soient parfaitement secs; on risquerait de les détremper, et au lieu d'ajouter à un ton déjà placé, on finirait par les enlever; inconvénient majeur à éviter.

Si le croisement multiplié des hachures et l'accumulation de quelques points, viennent à former de petites épaisseurs, il faut, dès qu'elles sont sensibles, les enlever au grattoir, car elles acquerraient de plus en plus de grosseur, si l'on continuait à travailler sans les effleurer ou les enlever avec cet instrument, bien tranchant.

L'usage du pinceau dont nous avons parlé dans la deuxième leçon, est trop long et trop chanceux pour que nous le recommandions ici. Le grattoir est de beaucoup préférable, et chaque fois que nous citerons ce procédé, les personnes habituées à celui du pinceau, pourront faire le choix que l'habitude leur commandera.

La marche qu'on suit ordinairement en miniature, est de placer : 1°. la teinte locale ou naturelle, particulière à chaque objet ;

2°. Les ombres ;

3°. Le ménagement des clairs, ou le dessous des clairs eux-mêmes ;

4°. Les demi-teintes, passant de la teinte locale aux clairs ;

5°. Les reflets ;

6°. Le rehaut des clairs, les coups de force dans les ombres.

Mais cette marche n'est pas tellement rigoureuse que la plupart des artistes ne commencent, comme dans l'ébauche des carnations, par les tons les plus vigoureux ou les plus ombrés de chaque objet, en dégradant successivement pour la teinte locale, pour les demi-teintes et les reflets.

LEÇON V^E.

DES FONDS ET DE LA GOUACHE.

Area vel campus tabulæ vagus esto levisque.
Que le fond du sujet soit peint vague, indécis,
Formé de tous les tons dans l'ouvrage introduits.
DUFRESNOY, *Ars Graph.* v. 378, et trad. de RENOU.

De l'ébauche de la tête on passe au travail des *fonds;* ce n'est qu'après leur avoir donné le ton convenable et harmonieux qu'on revient aux carnations, pour en soigner davantage le travail.

DES FONDS EN GÉNÉRAL.

Le coloris de la tête et les couleurs qu'auront les draperies, doivent déterminer le ton à choisir pour le *fond*, qu'il faut harmoniser avec elles; le fond doit leur servir de repos, les faire briller et valoir, sans sécheresse comme sans mollesse.

Un double écueil se présente aux commençans: d'abord celui de laisser trancher durement la tête sur un fond bien plat, bien brun, bien noir même, sans air et sans moelleux. Au lieu de faire briller la tête, un tel fond lui donne l'aspect de ces empreintes de soufre adaptées sur des fonds noircis.

L'autre écueil est de ne pas donner au champ assez de valeur ou d'air, pour que la tête s'en dé-

tache et se dessine snffisamment en clair ou en couleur. Il a lieu lorsque les tons de l'une et de l'autre ont trop d'analogie entre eux.

Le doyen de la peinture, Léonard de Vinci, auquel on doit de si bons ouvrages didactiques, a posé ce principe, maintenu par les artistes les plus habiles, « que le fond doit être dans sa portion éclairée plus coloré que la partie lumineuse du portrait, et plus clair que la partie ombrée dans son ombre. »

Enfin la science des oppositions, sans laquelle le peintre ne produit que peu d'illusions dans ses ouvrages, privés dès-lors de charme et d'attraits, apprend qu'il faut, sans affectation, disposer l'ensemble de manière à ce que la partie ombrée ou colorée du portrait se rencontre sur la portion moins obscure du fond, et la partie lumineuse sur la portion ombrée du fond.

Mais cette gradation de la teinte ou plutôt de l'assemblage des teintes qui composent le fond, doit être insensible. Evitez surtout d'en accuser le passage ou la limite et de profiler l'ombre d'un fond comme l'ombre portée à 45°; elle ne produit d'effets heureux que dans les dessins d'architecture, où son profil linéaire bien droit, est analogue, par la pureté du trait, avec ce genre, qui ne souffre pas sans défaveur des accessoires ou parties secondaires vagues ou irrégulières de contour.

La clarté, l'obscurité, comme la couleur dominante d'un fond, se calculent ordinairement en sens inverse du coloris de la tête.

Si le fond très foncé donne plus de brillant et d'éclat à la figure, il a, comme les draperies vigoureuses, le défaut de rallier à lui, pour ainsi dire, les parties les plus ombrées de la tête, qui, à une certaine distance, semblent en faire partie par le ton, et n'apparaissent plus que comme au travers d'un masque coloré et lumineux.

Quelques artistes, pour calculer leur fond, placent le modèle devant une draperie rouge qui leur fournit de beaux effets, des tons chauds, et un diapason vigoureux; d'autres emploient une serge ou toile verte, dont la couleur modifiée par l'air, se rapproche beaucoup de la teinte olivâtre dont on a coutume de peindre les murs d'atelier.

En général, pour donner du relief à la tête, il faut la placer sur un champ ou fond obscur, mais chaud de ton, surtout si la carnation du modèle est pâle et délicate; et sur un fond clair et vaporeux, plutôt même grisâtre, si les chairs sont d'un ton chaud, obscur ou très vigoureux.

On réussit rarement, en s'écartant de ces principes que nous avons rappelés ici, parce que, bien que de la plus grande importance pour l'effet d'un ouvrage, ils semblent fixer à peine l'attention des

élèves, dont les portraits gagneraient beaucoup, si les fonds étaient mieux entendus.

Dans ce que nous venons de dire, et dans ce qui va suivre, nous n'entendons parler que de fonds à surface plate ou censée unie. Ceux qui se composent de ciel, d'arbres et de *paysage* trouveront leur place à la leçon dont il est l'objet. (*Leçon* IX.)

Les fonds peuvent s'exécuter de plusieurs manières en miniature; nous les diviserons dans la pratique :

1°. En fonds gouachés ;
2°. En fonds sans gouache ;
3°. En fonds mixtes ;

Et, comme ils s'exécutent plus généralement à l'aide de la *gouache*, nous allons dire préalablement quelques mots de cette manière de peindre, qu'on emploie aussi pour la plupart des *étoffes* (*Leçon* VII), et des accessoires d'un portrait.

DE LA GOUACHE.

On appelle *gouache* l'emploi des couleurs plus ou moins mélangées et modifiées de blanc, qui est interdit dans le travail de la miniature proprement dite.

Nous ne parlerons ici de la gouache qu'en tant qu'elle vient au secours de la miniature ou concourt avec elle à la confection d'un portrait.

L'économie de temps qu'elle offre pour le tra-

vail des fonds, la richesse et la multiplicité des teintes qu'elle offre pour les draperies, joint à l'aspect plus mat que celui des chairs qu'elle fait valoir, la maintiennent encore comme auxiliaire de la miniature proprement dite, dans les *draperies* et les *fonds*.

Palettes.

Dans le tableau des couleurs (*page* 18 *et suiv.*), nous avons marqué d'un G celles qui servent à gouacher; la *figure* 12 donne la composition et la disposition la plus ordinaire de cette palette, disposition qu'il n'est pas rigoureusement obligatoire d'adopter, si l'on charge soi-même ses palettes, et que l'on envisage la progression des couleurs ou la fréquence de l'emploi de quelques unes, sous un autre point de vue.

Nous insitons de nouveau sur la nécessité de ne pas charger les couleurs destinées à la gouache au revers de la palette des chairs. Il est rare que dans la transition des travaux de carnations à ceux des accessoires, on ne soit pas arrêté souvent par la crainte de mêler entre elles les couleurs humectées, en retournant sa palette. On attend qu'elles aient séché; l'observation faite et la correction à effectuer s'oublient, et le défaut subsiste, parce que le travail s'est trouvé suspendu.

Il est beaucoup préférable de les charger sur

une seconde plaque d'ivoire. On peut alors recourir facilement, selon le besoin ou même à la fois, à l'une ou l'autre de ses palettes.

La *figure* 13, *Pl.* I, représente la *palette de gouache* la plus usitée.

Nous renverrons à la page 36 pour l'explication des abréviations ; les lettres J. d'O. désignent les jaunes d'or n^os^ 1 et 3.

Une partie des couleurs de la palette des chairs peut encore servir dans les mélanges de gouache.

La palette de gouache et celle des chairs doivent être, aussitôt après le travail, resserrées dans le pupitre avec d'autant plus de précaution que la poussière salirait et perdrait même les amas de couleurs humectées dans lesquels elle se fixerait.

Il en sera de même des godets destinés au carmin de garance (C. D. G.) et à l'outremer.

Fonds gouachés.

Quelque disposition que vous adoptiez pour vos palettes de gouache, quand vous les chargerez vous-même, réservez beaucoup de place sur chacune d'elles, afin d'y faire plus facilement et sans déplacement, au bout du pinceau, les teintes qui ne sont pas trop considérables ; quant à celles qui doivent couvrir un grand espace, ou qu'il faudra réitérer, il est bon de les préparer de préférence dans des godets isolés, où le mélange se

fait à l'aide de l'eau gommée et du broyon s'il est nécessaire.

Le mélange doit être fait plutôt abondant que peu considérable, afin de ne pas en manquer s'il ne suffisait pas à couvrir le fond, ou s'il était épuisé avant qu'on n'ait opéré les retouches générales, parce que, outre qu'il serait difficile de recomposer et de raccorder parfaitement une seconde teinte, la première aurait eu le temps de sécher, ses bords seraient cernés, et l'on aurait bien de la peine à effacer la couture que formerait son contact avec la seconde.

La teinte désirée étant obtenue liquide dans le godet, il faut, avant d'y puiser avec le pinceau, lui laisser le temps de s'évaporer un peu, afin de n'employer la couleur qu'au point de fluidité précisément nécessaire pour qu'on puisse la brosser sur l'ivoire, par hachures larges, courtes, pochées bien parallèlement à l'aide d'un gros pinceau carré du bout. Lorsqu'un endroit a refusé la couleur ou l'a moins happé que le reste du fond, il ne faut y retoucher avec la teinte, que lorsque la première couche est parfaitement sèche; le faire avec adresse et dextérité, et ne pas appuyer, car on enleverait le dessous.

Pour l'ébauche des fonds comme pour celle des *étoffes*, il faut préparer les teintes plutôt vigoureuses que claires (ce qui est absolument le

contraire de l'ébauche des carnations), parce qu'il est plus facile de les rehausser par des glacis gouachés plus lumineux, que de revenir en couleur ou en ombre, et que, dans ce cas, la retouche produirait un effet désagréable et semblerait placée sur les parties ombrées ou vigoureuses du fond, comme une gaze ou un brouillard.

Les teintes d'ébauche de gouache ne doivent pas être trop gommées, il vaut mieux se réserver de modifier, en finissant, leur ton grisâtre et le mat qu'elles semblent offrir, par un glacis ou eau bien gommée, mais peu colorée, de quelque couleur chaude, telles que l'ocre de rue et la terre de Sienne; l'outremer ou l'ocre si le fond tire au rouge ou au bleu.

Ces glacis donnent de la couleur et du brillant à la gouache, mais il ne faut les passer que lorsque le portrait est entièrement terminé.

La teinte du fond étant composée d'une ou plusieurs couleurs modifiées de blanc et étendues modérément d'eau gommée, et la même teinte étendue de plus de blanc étant placée dans deux godets séparés, il faut prendre un gros pinceau de martre carré bien fourni et formant une pointe plate; trempez-le dans la teinte en l'y plongeant et l'y agitant de manière à ce qu'elle ne se soit pas décomposée par l'effet du repos; lavez l'ivoire, pas trop épais, mais rapidement et par méplats de

gauche à droite comme les peintres d'histoire ou de paysage ont coutume de brosser à l'huile; ou par hachures, inclinées de droite à gauche et parallèles dans chaque couche, manière qui se rapproche plus du maniement du crayon. L'un et l'autre faire est bon; c'est à celui pour lequel on a le plus de facilité qu'il faut se fixer. En approchant du clair vous transportez dans le godet de votre teinte un peu de celle plus claire que vous avez préparée à part.

Mais il est rare, il est même impossible que ces deux premières teintes aient un degré de consistance suffisant pour l'ombre du fond, et vous serez forcé d'y revenir plusieurs fois; alors il est bon de ne pas faire suivre au haché précisément la même direction que le premier; il faudra, à cet effet, tourner insensiblement, de la main gauche, l'ivoire, pendant qu'on hachera la seconde teinte, et l'on agira de même pour toutes celles qu'on superposera. L'enchaînement de hachures dans ce genre de travail produit un coup d'œil moelleux et gras; exécuté avec franchise et liberté il dissimule ce qu'il a coûté de peine à être bien uni dans toute son étendue à l'aide du grattoir.

Mais comme le grand art pour faire un fond est de le composer d'une teinte ou plutôt d'un mélange de teintes, qui forment, par leur ensemble et leur juxta-position, un champ dont la couleur har-

monieuse ne puisse pas se définir par le nom d'une des couleurs primitives de la palette, il faut, au lieu de se borner à l'éclaircir à l'aide du blanc, composer dans des godets séparés, ou simplement sur sa palette de gouache, quelques demi-teintes verdâtres, jaunâtres, rougeâtres, bleuâtres ou brunâtres, qu'on allie de blanc peu gommé, pour les étendre par places, dans la couche générale donnée au fond, lorsqu'elle est prête à être sèche, et qu'il lui reste assez d'humidité pour que ces nouvelles teintes puissent s'y poser, et pas trop, pour que le fond s'enlève au bout du pinceau qui devrait les y placer.

Le même inconvénient se renouvelle chaque fois que le pinceau repasse sur un endroit frais. Il faut donc apporter toute son attention à ne pas refaire une hachure par deux coups, le second emporterait le premier; et si l'ivoire perce encore au travers d'une hachure, il ne faut la retoucher et remonter de ton, que lorsqu'elle est parfaitement sèche.

Quand il s'agit d'éclairer un fond, préférez toujours pour en alléger la teinte, un mélange gouacheux d'ocre plutôt que de blanc, qui a moins de transparence et surtout moins de chaleur, et qui tend toujours à plâtrer. L'ocre et la terre de Sienne donnent plus d'harmonie; le jaune de Naples est aussi de quelque ressource pour éclaircir dans

les fonds verdâtres ; on le glace d'eau colorée quand il est sec.

Ces fonds gouachés peuvent être couchés jusqu'au bord de la silhouette que forme la tête ; il faut surtout bien respecter le contour des chairs qui tranchent sur le fond ; cette précaution gênante devient inutile autour des habillemens, sur lesquels quelques hachures, en se prolongeant, ne font point un mal irréparable, puisqu'à leur tour ces étoffes seront gouachées ; mais il faut les respecter autant que le profil des carnations, si ces étoffes légères ne doivent pas être faites à la gouache. La même observation s'applique aux cheveux.

C'est au bord des contours des carnations (qu'ils suivent à l'aide d'un pinceau de petit-gris) que quelques artistes commencent leurs fonds gouachés ; d'autres, au contraire, ne les entourent que lorsque le reste du fond est couché.

C'est principalement dans le travail des fonds que l'emploi du grattoir est indispensable, surtout dans les premiers temps ; il servira à diminuer les épaisseurs qui peuvent s'y être formées par le croisement des hachures ou les parties grenues de gomme et de couleur, et à les repiquer en clair ou en ombre, suivant qu'on pointillera la partie obscure ou lumineuse.

Si malgré toute votre attention à placer les demi-tons les plus argentins ou les plus harmo-

nieux à l'entour de la tête, elle se détachait sèchement sur le fond, composez un nouveau mélange ou plutôt un glacis gouacheux, de blanc, de noir de bougie et d'une pointe de laque ou d'ocre, suivant la carnation ; et le fond étant bien sec, vous pocherez irrégulièrement, mais avec légèreté, les parties du fond qui environnent la tête et sur laquelle elle fait silhouette.

Des fonds sans gouache.

D'habiles miniaturistes, et notamment des peintres anglais, se sont absolument interdit l'usage de la gouache pour les fonds, et même pour toutes les étoffes et les accessoires de leurs portraits. Les exemples de cette méthode, surtout pour les premiers, se multiplient chaque jour, de manière à faire présumer que ce procédé, qui exige, il est vrai, beaucoup plus de temps et de talent, et offre moins d'agrément dans le travail, de ressource et de célérité, pourrait néanmoins prévaloir un jour.

La réforme du blanc et du mélange aqueux deux à deux ou même de plusieurs couleurs entre elles, et celle des mélanges gouacheux, ne s'opéreront sans doute pas très prochainement, parce que la gouache offre beaucoup plus de célérité, de facilité et une variété infinie des tons et des teintes qu'on n'obtient, au moyen de la miniature ou

de l'aquarelle, que par de nombreux hachés progressifs de couleur, superposées isolément les unes aux autres, dont l'effet est plus ou moins conjectural, et qui ne peut atteindre assez de vigueur et de corps, pour interdire toute influence de la part de l'ivoire (dont le ton jaunâtre par la suite tend toujours à percer au travers des couleurs), qu'après des travaux hachés, multipliés et d'une grande difficulté à unir.

Une méthode bien préférable et qui finira sans doute, grâce à l'influence des meilleurs artistes, par compenser l'autre, est celle d'ébaucher les fonds comme les carnations, sans mélange de blanc, ou même de combiner entre elles les couleurs comme à l'aquarelle, et de les mélanger avec l'eau gommée, mais toujours sans le secours du blanc, pour préparer les tons les plus vigoureux de son fond.

On prépare, à cet effet, dans autant de godets séparés, quelques teintes aqueuses composées d'ocre et de terre de Sienne, pour celles qui sont plus claires; de terre de Sienne brûlée et de mars bistre ou de précipité, de laque et de brun mars pour celles qui sont d'un brun chaud; ou bien de bleu et de terre de Cassel, d'outremer, de laque et de noir de bougie, pour celles qui sont bleuâtres ou verdâtres, en mettant de l'indigo de préférence à l'outremer avec de l'ocre ou de la terre de Sienne; ou grisâtres : noir et précipité, ou d'un ton mysté-

rieux grisâtre-roussâtre : ocre de rue, terre de Cologne et indigo.

Munissez-vous d'un fort pinceau, trempez-en la pointe dans celui de ces mélanges qui fera mieux opposition avec la partie ombrée des cheveux, ensuite dans celui qui fera mieux ressortir leur partie éclairée ; agissez de même pour le profil de la carnation et pour les étoffes, sans vous occuper de nettoyer ou d'essuyer votre pinceau en changeant de mélange, ni vous mettre en peine de fondre les plaques que ces mélanges hachés ou lavés les uns auprès des autres, ne manqueront pas de former.

Vous pourrez, comme nous l'avons déjà dit, suivre les carnations qui se profilent sur le fond ainsi que les boucles de cheveux ou les étoffes qui ne doivent pas être gouachées, avec un petit pinceau qui vous permette d'en découper exactement les contours sans *babocher* dessus, inconvénient qui n'est réparable qu'au grattoir ou au moyen de la gouache, et qu'il vaut mieux éviter par un peu plus de précaution.

Pour réparer les coutures que forment ces teintes séparées, appliquées à la manière de l'aquarelle, on peut unir au moyen du même procédé en hachant ces séparations d'un ton mixte, c'est-à-dire qui tienne de l'une et de l'autre, et qu'on prend dans les mélanges formés déjà pré-

parés, auxquels on ajoute la couleur qui favorise la transition : du jaune pour passer des tons rouges aux tons bruns ou aux tons verdâtres ; du noir, des tons gris aux tons bleus, etc.

D'autres miniaturistes se bornent à composer une teinte générale gouacheuse qu'ils allégent de blanc ou mieux d'ocre dans la partie lumineuse du fond ; et à laver ou travailler, par hachures larges, courtes et serrées, sur tout le fond qu'ils harmonisent assez rapidement ; mais cette teinte doit être peu épaisse et produire l'effet d'une eau légèrement colorée de couleurs opaques, qui aient cependant quelque consistance, telles que le blanc, l'ocre ou le jaune de Naples.

Fonds mixtes.

Le travail de la gouache et celui de la miniature, si différens quant à l'état des couleurs, doivent nécessairement produire un contact plus sensible que celui de la miniature avec l'aquarelle. Il faut donc tout le talent, toute l'habileté d'un maître consommé dans cet art, pour employer simultanément la gouache et la miniature dans un ouvrage d'aussi petite dimension que ceux que traite cette dernière ; le contact et la limite sont d'autant plus difficiles à dissimuler et à cacher, que les couleurs maniées différemment, produisent aussi deux aspects différens. Cependant on les

emploie simultanément, mais la plupart du temps pour des objets séparés ; ainsi l'on peint les carnations entièrement en miniature et les draperies se gouachent presque toujours.

Il n'y a que peu d'artistes qui aient réussi à cumuler l'une et l'autre dans le même fond.

Au lieu d'étendre le mélange gouacheux ou teinte de fond jusqu'au bord de la tête, on arrête le haché à une distance plus ou moins grande et d'une manière irrégulière autour du portrait, de sorte, cependant, qu'il n'en résulte pas une espèce d'auréole bien ronde. Cet espace reçoit un travail semblable à celui des carnations, ou même un travail d'aquarelle, qu'on glace sur le fond déjà couché, en le modifiant avec les couleurs ou les diverses teintes que nous avons indiquées plus haut, approchées alors jusqu'au tour de la tête, sur l'espace réservé de l'ivoire.

Cette méthode, la plus incompréhensible au coup d'œil, et par conséquent la plus parfaite, puisqu'elle offre le plus de vague, qualité nécessaire au travail d'un fond uni, est aussi la plus difficile, et nous ne l'avons indiquée en dernier lieu que pour faire sentir à l'élève que ce n'est aussi qu'après beaucoup de pratique et de main qu'il pourra la tenter.

LEÇON VI^E.

CARNATIONS EN GÉNÉRAL. TEINTES LOCALES, OMBRES, DEMI-TEINTES ET CLAIRS, REFLETS, REHAUTS. PARTIES DE LA FIGURE.

> Le coloris est essentiel à la ressemblance : deux choses sont nécessaires dans le coloris ; la justesse des teintes et l'art de les faire valoir.
>
> R. DEPILES, *Cours de Peint. portr.* 271.

Nous avons dit que l'ébauche devait se faire par des teintes aqueuses (c'est-à-dire, sans mélange de blanc), formées de l'emploi de plusieurs couleurs pures, auxquelles nous donnons pour types l'ocre jaune, la laque de garance et le bleu d'outremer, et modifiées dans les ombres par les bruns analogues.

Il serait encore plus difficile qu'inutile de vouloir donner ici une liste des teintes locales de chairs et de leur composition. Elles varient à l'infini dans la nature, non seulement suivant les parties qu'elles colorent, mais encore suivant qu'elles sont éclairées ou réflétées par des objets environnans.

Dans la composition de tous les tons, il faut s'attacher à discerner dans le modèle, quelle couleur primitive domine la teinte qu'on veut imiter; cette analyse heureusement répétée, on fait dominer aussi cette couleur dans son ouvrage,

en superposant tour à tour celles qui ne sont que secondaires ou tertiaires.

La grande difficulté qu'offre la miniature, et qui en constitue réellement le travail, résulte de l'abstinence absolue de teintes-composées liquides ou au moyen du blanc pour les carnations. Le blanc, si utile en gouache pour modifier les tons, les éclaircir, en l'admettant dans les mélanges, est tout-à-fait banni du travail des carnations, où la surface de l'ivoire ménagée, le remplace ou reçoit des rehauts de blanc peu gommé, seulement dans quelques points, comme dans les yeux, le bout du nez, etc.

Une fois l'ébauche des carnations sèche, il faudra prendre l'habitude de hacher ou pointiller successivement et l'une après l'autre, chacune des couleurs qui entrent dans la composition des teintes que l'on veut faire ; et non pas de mêler, à l'aide de l'eau gommée, ces couleurs ensemble, pour hacher et pointiller avec leur mélange, opération qui constitue l'aquarelle et qui peut offrir autant de transparence, mais jamais autant de vigueur.

Cette manière d'opérer, en couchant les couleurs isolément, offre de grandes difficultés dans son adoption. Le pointillé ou le haché sont trop serrés ou trop gros, et produisent alors l'effet d'une marqueterie composée de petits points ronds ou de lignes de diverses couleurs.

Un travail haché ou pointillé bien *égal*, bien uni, bien franchement traité, produit au contraire un effet mystérieux, dont on ne peut deviner la marche, lorsque le grattoir a épuré les demi-teintes, et que l'harmonie est devenue générale à l'aide de glacis aqueux superposés habilement.

Dans la composition que nous donnerons des tons ou d'une teinte quelconque, lorsqu'il s'agira des carnations, l'élève ne devra pas mélanger entre elles, à l'aide de l'eau gommée, les couleurs que nous nommerons, mais les employer isolément les unes après les autres, soit par haché, soit par pointillé, pour produire ces tons.

Le mélange gouacheux (avec du blanc) se fait, comme celui des fonds et des étoffes, aussi pour l'ordinaire dans des godets, et en assez grande quantité pour ne pas en manquer avant d'avoir couvert tout le fond, parce qu'il serait très difficile de bien raccorder une seconde teinte et de la préparer assez vite pour que les bords de la première n'aient pas déjà fait couture.

CARNATIONS.

Teinte locale.

Cette teinte demande l'examen le plus attentif, puisqu'elle est la base du coloris. En effet, il suffit de la foncer à l'aide de couleurs plus brunes

ou plus rouges pour obtenir les ombres, et de de la modifier par des couleurs plus jaunâtres ou plus claires, en général, pour obtenir les demi-teintes, les reflets et même la lumière.

Les teintes locales de femmes et d'enfans ont pour base la laque rehaussée d'ocre et de vermillon dans les parties saillantes ou colorées, telles que les pommettes, le nez, le menton, les oreilles.

Celles de jeunes gens et d'hommes faits : les rouges mars.

Celles de vieillards : le brun rouge, la laque, le mars bistre et l'ocre jaune comme glacis.

Ombres.

Il suffit naturellement de foncer les teintes locales pour obtenir les ombres ; et l'on emploie pour base, à cet effet, les terres de Sienne brûlée, de Cologne et de Cassel, d'un brun foncé, le mars bistre plus jaunâtre, le brun mars capucine et le précipité qu'on ajoute pour les coups de force.

Les ombres des carnations de femmes et d'enfans sont loin d'avoir la même densité que celles des hommes et des vieillards, surtout si la peau est blanche. Elles se composent alors d'ocre, d'outremer, et d'une pointe de laque et de précipité.

Celles d'hommes exigent du brun rouge, du mars bistre ou capucine, ou mieux de la terre de Sienne brûlée et du précipité.

Celles de vieillards : mars bistre, terre de Sienne brûlée, et précipité pour les endroits les plus foncés.

La plupart de ces terres demandent un broiement parfait, et leur emploi est assez difficile pour qu'on s'attache à bien épurer le travail à l'aide du grattoir, quand elles sont sèches, afin d'ôter les épaisseurs ou petits agglomérats qu'elles peuvent former.

Demi-teintes.

Nous avons parlé plus haut de la difficulté de les bien rendre, si l'analyse n'en a pas été faite attentivement.

Au cas de non-réussite, on doit les enlever à l'ébauche et les tenter de nouveau au grattoir.

Les demi-teintes des carnations sont généralement verdâtres, grisâtres ou bleuâtres. Leur finesse est d'autant plus grande qu'elles recouvrent des parties plus délicates, où le tissu cutané laisse apercevoir les veines, etc.

L'outremer, le précipité ou la laque et l'ocre jaune entrent dans la composition des demi-teintes d'un ton vert, en faisant dominer plus ou moins le dernier, suivant l'intensité de la couleur ; on ajoute du précipité rouge dans les demi-teintes d'hommes et de vieillards.

L'outremer, le précipité et le noir d'ivoire ou de bougie fournissent les secondes.

Celles qui sont bleuâtres se composeront d'outremer et d'ocre, de mars bistre et de Sienne naturelle en très petite quantité.

Toutes ces demi-teintes se fondent du côté des clairs ou lumières par un haché très fin de vermillon ou de laque, dont on modifie la couleur avec de l'ocre jaune que l'on fond insensiblement jusque vers le milieu des lumières.

Clairs ou lumières.

L'exclusion du blanc dans la composition des tons des chairs est un grand perfectionnement apporté dans la miniature, qui, avant cette réforme, offrait, dans les carnations, un aspect opaque et gouacheux. Aujourd'hui la surface mate de l'ivoire est réservée pour les clairs, dont l'élève devra ménager l'espace un peu plus grand, afin d'avoir la ressource de fondre les demi-teintes dans ce clair, soit tout à l'entour, soit d'un ou de deux côtés, de manière à ce que le passage ou la transition de l'une à l'autre soit insensible. Le grattoir peut lui être d'un grand secours dans ce travail, l'un des plus difficiles à réussir.

Reflets.

Les reflets bien sentis, bien exprimés avec la teinte qui peut leur être particulière, sont de la

plus grande ressource dans tous les genres de peinture. Leurs variétés et les modifications de leurs nuances sont innombrables comme les objets ou les accidens qui peuvent les produire. C'est une des choses qu'on exécute le plus mal d'idée, c'est-à-dire sans le secours de la nature. Des reflets outrés nuisent à l'harmonie générale, au repos et à l'effet. Avant que de les préparer, il faut examiner avec soin, et l'objet ou les objets qui les produisent, et celui qui les reçoit. Des reflets vrais et bien exécutés donnent de l'harmonie, de l'air, du modelé à un portrait; de l'harmonie, parce qu'ils servent de transition de l'ombre d'une partie à celle qui lui sert de champ; de l'air et du modelé, en faisant tourner l'objet, dont ils modifient les contours, qui se cerneraient et se découperaient durement, comme les surfaces plates et angulaires, privées ordinairement de reflets.

Le ton dominant du reflet une fois bien déterminé, il faudra l'employer franchement et avec beaucoup de netteté, et comme les demi-teintes, il exige de n'être pas fondu trop avant dans l'ombre, sans quoi l'on produirait, à la vérité, une certaine harmonie, si l'on peut appeler harmonieux un ouvrage dont les ombres n'ont plus de valeur, et les lumières et les reflets plus d'éclat et de transparence, et qui semblerait recouvert d'une gaze ou d'une glace mal polie.

L'ocre, l'ocre de rue, la terre de Sienne naturelle, le mars bistre et l'outremer sont la base des reflets de chairs, suivant qu'ils sont jaunâtres, verdâtres, rougeâtres, etc.

PARTIES DE LA FIGURE.

Nous avons indiqué la manière d'ébaucher les carnations et celle d'en composer les teintes en général; il est temps de passer aux détails relatifs à l'exécution spéciale de chacune des parties de la figure en particulier.

Front.

Pour la teinte locale, consultez attentivement le ton dominant, auquel vous ajouterez le brun le plus analogue pour l'ombre, de l'outremer et de l'ocre dans les demi-teintes fines, bleuâtres ou verdâtres des tempes; réservez les lumières en les approchant d'un pointillé d'ocre, rehaussé, en dessous, de laque ou de vermillon.

Dégradez le travail du ton local et de l'ombre jusqu'au-delà de la racine des cheveux et sur la place qu'ils peuvent recouvrir autour du front. Ce procédé laisse entrevoir la chair au travers des cheveux, quand ils sont finis; il harmonise et dissimule une transition qui, si elle était trop brusque, *ferait perruque*.

La partie la plus lumineuse du front est ordi-

nairement le dessus des sourcils, du grand côté, dans un portrait de trois quarts, éclairé en avant; elle se rapproche plus ou moins du milieu du front, selon qu'on oblique le modèle. C'est à cette place qu'on doit réserver une lumière large, brillante et pure de ton.

L'ombre des cheveux sur le front, étant pour ainsi dire réflétée, participe et de la couleur des cheveux et du ton local ou des ombres du front. La partie la plus rapprochée de la racine, demande des tons de terres brunâtres; en s'éloignant on fait passer l'ombre dans les carnations, à l'aide d'outremer et d'une pointe d'ocre.

Yeux.

L'œil étant bien massé par l'ébauche, quand l'ensemble en a été vérifié, corrigé, il faut procéder au travail de miniature, proprement dite, avec une attention d'autant plus grande, que la plus légère faute dans cette partie de la figure, peut nuire beaucoup à la ressemblance, et qu'il faut l'enlever immédiatement au grattoir pour la refaire. Toute *retouche* de *correction* étant interdite par d'autres tons, on devra bien prendre garde d'altérer le trait que l'ébauche accuse encore; il faudra le conserver avec assez d'art pour qu'on le sente, pour qu'on le devine, plutôt que de le voir distinctement. On se gardera bien surtout de commencer le travail de l'œil par un trait de ver-

millon pour dessiner les paupières et le contour des yeux.

Ombrez d'abord le dessous des sourcils d'une teinte de rouge mars et de laque, que vous pointillerez, même sur la place que couvriront les sourcils. Que votre teinte soit posée de manière à bien conserver la forme et la direction des sourcils et leur épaisseur; perdez-la d'une manière insensible avec la demi-teinte bleuâtre qui couvre les tempes.

Quand vous aurez déterminé le ton local des paupières, vous l'emploierez à dessiner les parties de l'œil, en ajoutant un peu de laque vers les extrémités pour le rendre violâtre et un peu de brun rouge ou de précipité pour ombrer l'épaisseur de la paupière supérieure.

Le ton local de la paupière inférieure est ordinairement plus coloré; l'épaisseur recevant le jour qui glisse dans toute sa longueur, sera plus claire que la paupière même; on la fera de laque rehaussée d'ocre dans la demi-teinte passant à la lumière. Si la carnation générale du portrait est claire, n'employez que peu de laque, et plus d'ocre dans les demi-teintes et le clair.

Ne vous occupez pas encore des sourcils; on ne les fait que lorsque l'ensemble de l'œil est terminé. Quant aux cils, les bons maîtres n'en accusent l'effet ou plus tôt la masse, que dans des ouvrages d'une plus grande dimension.

Le blanc de l'œil ne doit pas avoir trop d'éclat ; sa forme sphéroïde et son abritement sous les paupières y motivent une demi-teinte et des reflets très clairs, à la vérité, mais qui le teintent sensiblement, comme un examen attentif vous en convaincra bientôt. Loin d'être d'un blanc intense, il vise ordinairement au jaune, au bleu, au vert, et cette tendance, exprimée par une demi-teinte d'une grande finesse, sans nuire à son éclat, que les parties ombrées et caves qui l'environnent font suffisamment valoir, est d'une grande ressource pour l'harmonie générale de la tête. Il faut réserver le blanc pur pour la pupille, sur l'endroit de l'œil où le jour scintille d'une manière énergique.

Le blanc de l'œil se fait généralement d'un ton léger, d'ocre pour la teinte locale et les demi-teintes, et d'outremer dans la portion tournante. La laque et le précipité servent à retoucher les glandes lacrymales, préparées d'abord de vermillon touché d'ocre jaune pour le clair. Mais il faut employer la laque avec beaucoup de discrétion, car cette couleur, trop dominante dans le travail des yeux, leur donne un air malade ou larmoyant.

La *prunelle* doit être traitée avec esprit et liberté, et le chatoiement qu'elle produit peut embarrasser l'artiste dans la recherche du ton local et la position des reflets et des ombres. Elle se

prépare ordinairement d'outremer ou de bleu de Prusse bien épuré, dont le ton verdâtre convient mieux quelquefois, ou de bistre et de Sienne brûlée, et se dessine d'un contour d'indigo ou d'une pointe de précipité violet du côté ombré.

Il ne faut pas craindre de donner beaucoup de vigueur à cette partie de l'œil, car l'examen de la nature montre ses tons plus foncés que ceux des ombres les plus fortes de la tête. Il faut ménager les clairs avec soin et donner beaucoup de vérité au ton du reflet opposé au point visuel, qui doit être franc et brillant.

Nez.

La teinte locale, l'ombre et les demi-teintes sont en général les mêmes que celles des joues. L'extrémité inférieure étant ordinairement plus colorée dans la nature, exige davantage de rouge mars ou de vermillon. Les narines se repiquent de précipité bien gommé et de terre de Sienne brûlée. L'ombre portée du nez doit être d'un ton chaud, harmonieux, assez fin pour ne pas se découper sèchement sur la joue, et cependant accuser suffisamment la silhouette.

Evitez de mettre trop de laque dans le bout et le dessous du nez; préférez le mars rouge; modelez les clairs réservés, d'ocre jaune ou de vermillon; si la carnation du modèle est claire, on rehausse d'un petit méplat ou point de blanc peu gommé,

le point angulaire brillant du bout du nez qui reçoit la lumière et l'angle de la facette d'un point de vermillon.

Bouche.

La bouche offre aussi de grandes difficultés : il faut se défier de la placer trop loin au-dessous du nez, car cette distance s'augmente, pour ainsi dire, quand on en vient à colorer. Il faut, après en avoir bien épuré le *trait*, comme nous l'avons dit à cet article, le respecter dans l'ébauche, de manière à ne pas déranger la disposition de cette partie ; placer le milieu de la bouche bien verticalement au-dessous de la séparation des narines ; ne pas trop donner de valeur au côté fuyant, qu'il faut beaucoup d'habileté pour bien mettre en raccourci par le *trait*, la couleur et le modelé des teintes et des reflets, dont le coloris est généralement moins clair que celui de la moitié plus rapprochée.

La lèvre supérieure, vue en perspective et en demi-teinte, offre moins de développement que l'inférieure, qu'on voit plutôt en-dessus que de niveau. Celle-ci sera donc plus ample, plus colorée, et exigera une grande finesse de ton.

Evitez de remonter les coins de la bouche en les repiquant ; la physionomie deviendrait grimaçante au lieu d'être agréable. Il en est du mouvement de la bouche comme de l'expression des

yeux ; il faut saisir l'une et l'autre au commencement d'une séance, lorsque le modèle est, comme on dit, *frais*, et les peindre à son insu, sans l'en prévenir, afin d'éviter le prétentieux et l'affectation qui résulteraient de son attention et du soin qu'il mettrait dans la pose de la bouche et des yeux. Ces parties essentielles perdraient le caractère habituel, qui aide tant à la ressemblance ou qui constitue lui-même la ressemblance.

L'ébauche de la bouche se fait de laque, de rouge mars et d'outremer pour les hommes.

De laque, de rose mars et de vermillonpour les femmes et les enfans.

De terre de Sienne, de mars capucine, de laque et d'ocre pour les vieillards, dont les lèvres affaissées n'ont guère plus de vigueur que la teinte locale des chairs.

Le précipité et la terre de Sienne brûlée servent aux vigueurs.

La lèvre inférieure exige toujours un ton plus coloré, et, selon les circonstances, on finira avec moins de brun rouge et plus de vermillon que dans la lèvre supérieure. Plus de laque pour celles des enfans, des femmes et des jeunes gens. L'ombre portée de la lèvre supérieure exige de l'outremer et du mars bistre pour les hommes.

On pointillera les clairs réservés, de vermillon et de laque rouge cerise.

Les coins de la bouche se repiquent de carmin

de garance, d'outremer et de brun n° 4, ou bien de Sienne brûlée et de précipité pour les hommes faits ; de terre de Sienne mêlée de laque, ou d'ocre mêlée de carmin, pour les femmes et les enfans.

Le bord ou l'arête des lèvres exige de l'ocre et de la laque, et l'ombre portée de la lèvre inférieure, de la terre de Sienne et de l'outremer. On pointillera davantage de bleu, si la barbe du modèle est de couleur foncée.

Menton.

Les teintes locales, celles d'ombre et les demi-teintes sont les mêmes que pour la carnation des joues du portrait ; on les remonte cependant de ton en finissant, ou avec l'ocre si la carnation est brillante et fraîche, ou avec le brun rouge si elle est colorée, et de l'outremer si la barbe du modèle est foncée ; car lors même que cette partie ne serait pas plus colorée dans la nature, la lumière ayant glissé depuis le front, y arrive moins vive et en rend les tons plus fermes et d'un coloris moins brillant. Le reflet du menton est plus chaud que celui de la pommette des joues. La teinte locale du col et de la poitrine, ou celle des étoffes qui les approchent, doivent influencer ce reflet, qu'il est important de bien accuser pour faire circuler l'air autour de la tête, et la détacher du buste.

Oreilles.

La franchise des tons de l'oreille n'offre pas de difficultés ; on emploie ordinairement la teinte locale du menton et celle des ombres, en ajoutant plus d'ocre ou de brun rouge, selon le coloris du modèle. La laque sert à colorer l'oreillon qu'on a ménagé ; l'ocre, les contours et les arêtes aussi ménagés. Les sillons et les plis se repiquent de précipité et de brun n° 4 ; les clairs se rehaussent d'ocre et de laque pour les femmes et les enfans.

Col et poitrine ; bras.

Leurs teintes locale et d'ombre sont les mêmes que celles de la face, mais plus colorées, soit par l'ocre ou le brun rouge pour les hommes, soit par la laque et le vermillon pour les femmes et les enfans. Les demi-teintes se font d'outremer, de laque et d'ocre ; les reflets demandent plus d'ocre ou même de jaune doré ; le mars bistre, la terre de Sienne et le précipité rouge, servent aux demi-teintes des bras, surtout dans les hommes ; celles de la poitrine offrent une foule de tons très fins, dont l'outremer influencé d'ocre ou de laque, donne les effets bleuâtres, verdâtres ou rougeâtres.

L'étude des demi-teintes de la poitrine mérite beaucoup d'attention, il faut s'attacher à les bien imiter, à les placer ensuite les unes auprès des autres, et à enlever impitoyablement au grattoir celles qui rompraient l'harmonie ou feraient tache.

Cette préparation bien exécutée et parfaitement sèche, on fondra les contours ou les bords de ces diverses demi-teintes, les uns dans les autres, au moyen de la couleur mixte qui peut servir de transition entre elles, en rompant les tons violets avec la laque ou d'autres tons rouges; ceux qui sont rougeâtres, avec une eau bleuâtre d'outremer; ceux qui sont jaunâtres, au moyen de l'ocre employée très clair, etc.

Mains.

Le travail des mains doit être, de préférence, fait par hachures; cette manière d'exécuter est plus en rapport avec la nature musculeuse de la main, et produit un effet mieux modelé que celui du pointillé qu'il faut réserver pour l'extrémité effilée et délicate des doigts de femmes et d'enfans, dont il exprime mieux la *morbidesse* et le moelleux.

Les hachures courtes, larges, croisées à angle plus ou moins aigu, serrées dans les ombres et dans les contours, s'élargissant vers les demi-teintes, nourries dans les endroits les plus obscurs, modeleront très bien dans le fini, les articulations, les aspérités, les mouvemens des veines et des muscles de la main; et nous conseillons de nouveau, à cet effet, l'examen attentif de bonnes gravures, de portraits d'Edelinck, d'Audran, de

Masson, et celles de nos graveurs modernes, ainsi que des études au crayon dont le faire a beaucoup d'analogie avec le haché de la miniature, qu'on doit préférer au pointillé pour les mains.

Des artistes d'un très grand talent n'ont réussi que médiocrement à traiter les mains. La manière de les peindre et de les modeler offre autant de difficultés que le dessin du trait. Ce *trait* se renouvelle ordinairement avec du précipité qu'on force aux endroits les plus creux. On ébauche les ombres de brun rouge et de terre de Sienne ou d'ocre de rue : la teinte locale est la même que celle des carnations ; les demi-teintes se font avec l'ocre, l'outremer et la laque pour les femmes et les enfans ; l'extrémité des doigts, les articulations, doivent être retouchées de laque pour les femmes et les enfans, et de brun rouge ou de vermillon pour les hommes.

Les reflets se font avec de la terre de Sienne brûlée.

Les clairs ménagés se couvrent d'une eau légère ou glacis, coloré d'ocre jaune ou de laque, suivant le sexe, l'âge, et de plus d'ocre dans les mains d'homme. On repique les vigueurs du précipité rouge.

Le dessous des ongles doit être d'un ton violâtre de laque et d'outremer, plus léger vers le haut et

le centre de l'ongle que l'on réserve, pour former le point brillant et lumineux, qu'on ne rehausse que lorsque le portrait est d'une assez grande dimension pour qu'on puisse entrer dans les détails de la main.

Cheveux.

Il faut les masser avec grâce et légèreté ; l'ébauche doit se faire à l'aide d'un frottis léger peu coloré. Il faut passer la racine dans le travail des chairs (dont on a recouvert la place où ils sont implantés) par une demi-teinte pointillée bleuâtre ou chaude pour l'ombre portée des cheveux.

Les cheveux ne s'ébauchent ordinairement qu'après que le portrait est esquissé : on doit de préférence, et pour obtenir plus de légèreté, ménager les brillans, qui, par ce moyen, auront toujours beaucoup plus de transparence et d'éclat que si l'on emploie la gouache, procédé plus expéditif qui ne nécessite pas les réserves de travail et le ménagement des clairs.

Quand on veut gouacher les clairs, on peut les couvrir de la teinte locale, et lorsqu'elle est bien sèche, on ajoute aux couleurs qui la composent, du blanc peu gommé ; à l'aide de ce mélange de gouache, on rehausse franchement les clairs et le chatoiement des boucles de cheveux, ainsi que les mèches qui se détachent sur le fond, pour lesquels la gouache est presque indispensable.

Pour les *cheveux blonds*. Après en avoir retou-

ché le trait avec du mars bistre, couvrez-les d'une teinte générale d'ocre jaune, de laque et de bistre ou de noir ; ébauchez les ombres et massez les boucles avec du mars bistre, de l'outremer et du noir ; approchez les lumières par un pointillé aqueux d'ocre jaune, que vous fondrez en arrivant aux clairs ; couvrez ces clairs d'un glacis ou eau colorée d'ocre, et rehaussez de blanc et d'une pointe d'ocre, ou mieux de jaune de Naples, glacé d'une eau de jaune doré, si les brillans n'ont pas assez d'éclat. On repique les vigueurs avec du précipité et du mars bistre gommés, et l'on couche, d'espace en espace, quelques glacis d'outremer dans les demi-teintes pour donner de la finesse et du flou à ces cheveux.

Les *cheveux chatains* s'ébauchent de mars bistre, de noir de bougie, et d'une pointe d'outremer pour les ombres ; de terre de Cassel et de bistre pour le ton local ; les lumières réservées ; les creux repiqués de précipité et de noir ; les lumières glacées de nouveau, d'une eau colorée d'ocre que l'on brunira de mars bistre si les places lumineuses sont trop grandes ou trop étendues, et que l'on rehaussera de blanc si les lumières n'ont pas assez d'éclat, ou si elles manquent de chaleur.

Les *cheveux noirs* demandent pour l'ébauche du ton local : du noir de bougie et du brun n° 4 ou du mars bistre ; les vigueurs se repiquent de noir pur et d'une pointe d'outremer ou de précipité

bien gommé ; les clairs réservés se pointillent de noir affaibli, et le brillant ou partie lumineuse des boucles est produit par l'ivoire, qu'on réserve à cet effet, ou par des retouches de blanc mêlé de brun rouge, d'ocre, d'outremer ou d'indigo, rehaussées ensuite de blanc pur peu gommé ou mêlé d'une pointe d'outremer ; les mèches ou boucles qui se détachent sur le fond, se gouachent de la teinte des clairs, mais quand le fond est amené au ton désiré et entièrement fini.

Le ton local des *cheveux gris* s'ébauche d'un frottis de bistre et de noir pour les ombres ; les demi-teintes, qui sont verdâtres ou jaunâtres, se font de noir, d'ocre et d'outremer ; les lumières se glacent d'une légère eau d'ocre et d'outremer ; les rehauts se couchent de blanc peu gommé pur ou mêlé d'une pointe d'ocre jaune ou d'outremer ; on repique les vigueurs de précipité rouge, de mars bistre. La terre de Sienne sert aussi à réveiller les reflets.

Ces trois nuances peuvent se modifier à l'infini, suivant le modèle ; le mode d'exécution ne varie guère. Il faut, autant que possible, ébaucher d'une teinte générale, et ménager les clairs pour faire servir le blanc de l'ivoire aux lumières plutôt que d'employer les rehauts de gouache ; ils n'ont jamais, dans les cheveux, autant de légèreté ni de finesse ; mais ils offrent une grande économie de temps.

Les contours des cheveux doivent se perdre dans le fond et non trancher d'une manière sèche et dure ; on peut les gouacher comme nous venons de le dire plus haut, ou les pointiller comme nous avons indiqué à la *Leçon* V, consacrée aux fonds.

Sourcils, moustaches, barbe.

Ce que nous avons dit des cheveux, s'applique aux sourcils, etc., qu'il faut traiter de même, en ayant soin de préparer le dessous d'un ton de chair. Les *sourcils* ne doivent pas s'accuser par un trait foncé, mais par un assemblage de hachures imperceptibles ; on doit observer le mouvement du sourcil, la courbe qu'il forme, indiquer le trait par la couleur sans le cerner durement.

Les cils ne se peignent avec quelque développement, que du côté fuyant de l'œil ; ils doivent être vigoureux de ton et touchés sans sécheresse.

Les *moustaches* permettent un travail haché assez large ; on peut les rehausser comme les cheveux, à l'aide de la gouache ou par des réserves.

La *barbe* se traite absolument comme les cheveux, elle exige beaucoup de légèreté et de pureté de ton, ce qui semblerait en bannir la ressource des rehauts de gouache, qui n'ont jamais une transparence et un aspect très brillant.

LEÇON VII^E.

DRAPERIES, ÉTOFFES, FOURRURES, PIERRERIES, ORNEMENS ET ACCESSOIRES.

Les diamans, les fleurs, l'hermine éblouissante,
Et la pourpre, et l'azur, tout sied à la beauté.

BERTIN, *Le Portrait.*

La plupart des objets qui composent cette Leçon, se peignent entièrement ou partiellement à l'aide de la gouache. Il sera donc utile de consulter de nouveau ce que nous avons dit dans la cinquième leçon, sur la manière d'opérer et sur les précautions préparatoires.

Après quelques considérations générales sur les draperies, nous donnerons les procédés de travail de celles qui sont le plus usitées et qui produisent les effets les plus harmonieux, par leur ton ou leur manière de *s'agencer*. Comme pour les fonds, il serait à désirer que les couleurs des draperies fussent calculées avec le ton des chairs, par l'artiste auquel on laisse rarement ce soin; et encore moins celui de l'agencement.

Dans le dessin, comme dans le coloris de vos draperies, gardez-vous d'imiter le laisser-aller de quelques artistes anglais qui n'accusent les plis principaux, et ne soignent le travail de leurs dra-

peries que dans les environs des chairs, traitant le reste en ébauche, avec un abandon et une négligence tels, que le vague qui en résulte choque la vue. Ce vague des draperies nuit plus à la tête, qu'il ne la fait valoir; il attire l'œil par un travail plus lâche, moins serré, moins intense, et par conséquent, plus aérien, plus vaporeux, qui donne de la lourdeur à la tête finie et terminée avec soin, et semble la faire pencher en avant. Au travers du travail brumeux du buste, le clair de l'ivoire finit par percer, et la tête achève de perdre sa valeur que dispute le ton lumineux ou clair des draperies.

Les gravures exécutées d'après les peintres anglais fourniront de nombreuses preuves de cet inconvénient, contre lequel nous ne saurions trop prémunir l'élève.

C'est moins par un travail trop soigné des draperies et des accessoires, que par des effets papillotans, une couleur trop brillante, ou trop peu nourrie, que l'artiste nuit à l'effet d'un portrait; et les ouvrages admirables des meilleurs peintres d'histoire et de portrait prouvent qu'ils étaient pénétrés de cette vérité.

Dans leurs tableaux, le fini des étoffes, le choix du faire, leur ton, ne nuisent pas au brillant et à l'éclat qu'on doit réserver pour la tête. Ils ont sacrifié leurs draperies aux carnations, non pas en

lâchant leur travail, mais en lui donnant, au contraire, des tons plus intenses, plus colorés, et souvent moins lumineux que les carnations.

Par une conséquence naturelle, nous conseillerons à l'artiste d'engager le modèle à ne pas se vêtir d'étoffes à grands dessins, à carreaux ou à raies chamarrés.

C'est encore moins par économie de temps (et cependant elle sera considérable) que par le peu de succès et d'ensemble général à espérer, que nous l'engageons à solliciter, à obtenir la réforme de ces étoffes et de ces tissus dont les dessins papillotent et nuisent à l'effet de la tête comme à l'entente générale du clair-obscur. Les artistes habiles qui les ont traitées avec succès, savent ce que leur ont coûté de peines et de soins, leur agencement et le modelé des plis.

L'élève ne doit les tenter que lorsqu'il sera plus fort, et nous nous bornerons à énumérer ici les draperies unies, parce qu'elles sont plus larges à draper, donnent plus de repos, et sont généralement préférées en peinture.

L'artiste peut tirer un très grand parti des oppositions que la couleur unie des draperies doit produire avec la figure, pour faire valoir son modèle.

L'expérience lui apprendra que les *draperies jaunes* rehaussent le coloris des personnes brunes;

que celles qui sont blanches, ôtent aux chairs la finesse et le brillant et alourdissent les formes.

Les étoffes rouges s'harmonisent bien avec des carnations animées et donnent de beaux reflets, mais elles pâlissent celles qui sont trop fraîches.

Les draperies bleues rendent mat et jaunâtre un teint peu coloré.

Il en est de même du noir et des couleurs foncées, qui offrent cependant l'avantage de blanchir et de donner plus d'éclat à certaines carnations, et plus de *svelte* aux formes et aux traits.

Il faudrait, autant que possible, préférer des tons mixtes, pour les draperies; ils s'harmonisent d'une manière très heureuse avec les carnations peu ou point colorées : le vert pâle, les roses, les violets, les bruns légers, produisent des effets séduisans et harmonieux.

La plupart des draperies s'exécutent à gouache; les taffetas, le satin et quelques étoffes légères sont seules exceptées. Le travail de miniature serait beaucoup plus long, sans doute; mais il a cessé d'être sans exemple depuis quelques années, pour les draperies, et l'on a vu quelques artistes les préparer par des teintes d'aquarelle, et réserver le blanc pour les plis lumineux seulement.

Nous engagerons l'élève, afin d'éviter la multiplicité des traits et faux traits qui résulteraient de la recherche des masses, sur l'ivoire même, à

faire la disposition et à tenter l'arrangement de ses draperies à l'estompe ou au lavis, sur un papier coloré, ou de pâte, où il *tâtera* les plis, en rehaussant de blanc ceux qui recevront la lumière. Lorsqu'il sera satisfait de leur ensemble, il le reportera sur son ivoire, à l'aide du calque, et procédera, en repassant le trait avec la couleur locale, qu'il foncera pour piquer les plis les plus profonds.

La nature, l'espèce de l'étoffe, le mode et la disposition de ses plis, doivent déterminer le choix de leur travail. Le *faire*, qui offre le plus d'analogie par ses effets, doit être employé selon les circonstances. Il n'y a guère que les étoffes légères, blanches, et les satins, qui s'exécutent au pointillé; nous indiquerons le travail des autres à leurs articles respectifs.

Quand il s'agit de gouacher des étoffes, on procède ordinairement de la sorte :

1°. Le ton local gouaché;

2°. Les ombres;

3°. Les demi-teintes ou dessous des clairs;

4°. La gouache des rehauts, ou ces rehauts ménagés;

5°. Le repiquement des creux.

Lorsqu'on s'interdit la gouache, il faut hacher toute leur étendue d'une teinte aqueuse locale, mais faible, et telle que les clairs du modèle la

présentent. Ce lavis, qu'on renouvelle pour la véritable teinte locale, doit être couché hardiment avec un gros pinceau, par hachures larges et courtes. Quand il est bien sec, on travaille de nouveau avec le ton local des demi-teintes, qu'on fonce davantage pour les ombres. Les reflets se pointillent au grattoir, s'ils n'ont pas assez de transparence, et l'on enlève aussi les clairs entièrement au grattoir si l'eau qui les a colorés est trop foncée, ou que la nature de l'étoffe exige du blanc pur pour les lumières ; l'ivoire mis à nu ou légèrement glacé produit alors cet effet.

Les lumières peuvent encore se gouacher de blanc pur, qu'on glace ensuite d'une eau colorée du ton local très faible.

On repique les vigueurs et les plis les plus enfoncés, à l'aide des précipités, des terres brûlées et des bruns mars.

Ce procédé, plus long que celui de la gouache, parce qu'il est presque impossible de préparer au premier coup un ton d'ombre, et même un ton local, assez intenses, offre de la légèreté, de la transparence et du fini dans les étoffes de soie et celles qui sont très légères.

Comme dans tous les procédés analogues, le grattoir est du plus grand usage pour unir les hachés successifs, où quelques petites épaisseurs ne manquent jamais de se former; et gros-

siraient bientôt sensiblement, si l'on négligeait d'en faire disparaître le premier point.

ÉTOFFES BLANCHES, LÉGÈRES ET TRANSPARENTES.

Il faut repasser le trait de ces étoffes, avec un mélange léger d'outremer modifié d'une pointe de laque.

Le ton local se formera d'une légère eau de bleu et de laque; le même ton affaibli donnera les demi-teintes. Les ombres exigeront plus de bleu, et même un peu de vermillon. Quant aux lumières, on les réservera, ou bien on les enlevera au grattoir ou au pinceau, pour les rehausser ensuite de blanc pur ou légèrement modifié, et peu gommé. On nettoiera avec soin les côtes des plis, afin que leurs lignes soient nettes; et, pour en faire couler le contour, on le pointillera sur les bords, d'outremer et de laque, dans lesquels on passera le blanc pur de la lumière.

Le noir est banni des ombres des draperies blanches, et le vermillon peut être remplacé par l'ocre de rue; l'un ôte la transparence et rend les ombres trop lourdes; l'autre produit un ton louche et jaunâtre, que certains reflets peuvent seuls exiger.

La *mousseline*, les *tulles*, les *dentelles*, les *gazes* et les autres étoffes légères, participent du ton de l'objet qui leur sert de champ, ou plutôt se lais-

sent traverser par la couleur de ces objets. La finesse de ces tissus, qui ne peuvent refleter vivement le jour, les rend peu susceptibles de lumières éclatantes, et leurs ombres ne sont, comme on vient de le voir, que le ton local de l'objet qu'elles couvrent ou qui les avoisine. Le ton local des carnations servira donc à faire la partie non éclairée d'une collerette, d'une écharpe, placée autour du col, ou sur la poitrine; celui de la robe et celui du châle ombreront les parties de la même collerette ou de cette écharpe qui se trouvent placées sur le châle ou sur la robe.

Ce qui équivaut à pointiller (car c'est ici le faire le plus analogue) du ton local du champ, soit carnations, soit étoffes ou fond, les parties non lumineuses de ces linges légers. Quant aux clairs, ils s'enlèvent au grattoir ou au pinceau, pour recevoir les rehauts de blanc pur; et la transition des premiers, leur fusion entre eux, s'opère au moyen de tons mixtes, qu'on touche par hachures plus ou moins croisées, pour donner une idée du tissu et des mailles qui le composent.

On peut, en général, composer la teinte locale de ces étoffes, suivant le champ de carnations sur lequel elles se dessinent, ou d'ocre et d'une pointe de laque et d'outremer; les ombres de terre de Sienne ou de Cologne adoucies; d'une pointe de bleu dominant la laque pour les demi-teintes; les clairs seront lavés d'une eau colorée d'ocre et

de blanc ; les lumières vives et les ornemens de la dentelle, repiqués de blanc pur et peu gommé ; dans les creux, enfin, le tissu se dessinera par des hachures croisées, de précipité.

SATINS, TAFFETAS, RUBANS.

On gouache rarement le satin blanc ; le travail pointillé lui donne plus de transparence, de finesse et de soyeux. On repasse de nouveau le trait des plis, au pinceau trempé d'une teinte aqueuse de bleu et d'une pointe de laque, ou de précipité violet léger. On accuse les ombres et les plis les plus creux, par un trait de cette même couleur plus nourrie ; ensuite on procédera en pointillant, les unes après les autres, les demi-teintes dont les plus fréquentes sont bleuâtres, d'outremer, de laque et d'une pointe d'ocre ; celles des reflets, qui sont ordinairement jaunâtres et d'un ton assez vigoureux, se composent d'ocre, et mieux, de jaune indien et d'une pointe d'outremer, pour modeler les bords et les fondre avec les ombres. Les lumières reçoivent une eau de blanc gommé, étendue le plus uniment possible ; on pointillera ensuite d'un ton très faible d'outremer ; les brillans de l'étoffe et les plis éclairés se rehausseront de blanc pur, peu gommé.

Le mars bistre, la terre de Sienne brûlée, l'outremer et les précipités serviront à repiquer les creux et les vigueurs.

Satin jaune.

On l'ébauche d'une teinte locale et gouacheuse d'ocre et de blanc, ou de jaune de Naples, suivant le ton ; les ombres se font d'ocre et de jaune mars ; les plis les plus creux se repiquent de mars bistre, de vermillon ou d'ocre de rue. On revient, en pointillant avec les tons de l'ébauche, et avec assez de patience pour que le travail se fonde insensiblement. Les lumières réservées se pointillent de jaune de Naples ou de blanc pur qu'on glace ensuite d'ocre, ou mieux de jaune doré, si la couleur du satin ou du taffetas est éclatante.

Cette dernière manière d'opérer est la même qu'on emploie pour les autres étoffes de soie de couleur, dont les rouges, les bleus et leurs mélanges forment le ton.

Satin rouge.

Si sa teinte tire sur le carmin, le ton d'ébauche sera de vermillon et de terre de Sienne brûlée pure dans les ombres les plus foncées ; on reviendra sur les unes et les autres avec du carmin de garance plus ou moins étendu de blanc, suivant les lumières, les demi-teintes et les reflets.

Satin bleu.

La manière d'opérer est la même ; les ombres du satin bleu exigent de l'indigo et plus de gomme.

CRÈPES DE COULEUR.

On doit conserver, comme pour les étoffes blanches transparentes, le ton de l'objet qui sert de champ pour la couleur locale des crêpes. Les bords seuls se dessinent par un pointillé, non pas rond, mais irrégulier, de la couleur du crêpe. La même teinte plus foncée, servira dans les ombres à faire délicatement et sans sécheresse une espèce de réseau ou filet, dont les mailles produiront l'effet du crêpe.

VELOURS.

Les velours demandent à être ébauchés largement, travaillés et finis par hachures larges, nourries, courtes et perpendiculaires ou inclinées, mais jamais croisées, si ce n'est dans les endroits les plus obscurs où ce travail ne paraît plus.

Les velours n'ont pour lumières apparentes que leurs reflets. La partie des plis qui reçoit le jour dans les autres étoffes, reste mate dans celles-ci; on produirait d'autres effets que ceux du velours si l'on éclairait aussi ses plis du côté de la lumière.

Cette attention, jointe à la différence d'un travail plus large de faire, et à la manière dont ils se drapent, doivent distinguer dans un portrait, les velours d'avec les draperies d'une autre étoffe, telles que le drap ou la soie.

Pour cette étoffe seulement nous nommerons clairs ce qui n'est que des reflets pour les autres.

Velours jaune.

Au travail du faire près, qui doit être plus large et qu'on hachera hardiment, le velours jaune s'exécute comme le satin de cette couleur : en passant la teinte locale jusque sur les parties éclairées et rehaussant les clairs (reflets) de blanc qu'on glace d'une eau colorée jaunâtre, de jaune d'or ou de jaune indien.

Velours rouge.

Il se prépare aussi d'une teinte plate qu'on lave hardiment. Cette ébauche, composée de carmin et de brun rouge, une fois sèche, on revient de nouveau avec ces couleurs sur les parties d'ombre et de demi-teintes en ajoutant de la terre de Cologne. Les ombres se repiquent de terre de Cologne et de précipité rouge bien gommé ; on reviendra sur toute l'étoffe par haché, avec les mêmes tons plus colorés de l'ébauche, en réservant seulement les clairs, qu'on rehaussera de blanc pur, bien gommé. Ce blanc bien sec, recevra un glacis ou eau colorée de carmin.

Cette manière de rehausser, par une eau colorée, une touche de blanc couché pur, a plus d'éclat et est de beaucoup préférable à celle de mêler la cou-

leur avec le blanc pour gouacher d'un seul coup les rehauts.

Velours bleu.

Ebauchez d'un ton local, bleu d'outremer et pointe de laque; ombres, indigo; demi-teintes, outremer, laque et pointe de Sienne. Clairs réservés.

On revient sur les touches de l'ébauche par un travail haché plus coloré, mais dans les mêmes tons; l'opération est la même que pour les velours précédens. Les clairs se rehaussent aussi de blanc pur bien gommé, qu'on glace, lorsqu'il est parfaitement sec, avec une eau légèrement teintée d'outremer clair et bien net. On repique les creux avec du précipité très gommé, mêlé d'indigo.

Velours vert.

Le trait, qui, dans les autres velours, se repasse et se renforcit dans les plis, par leur teinte locale, se trace de nouveau pour le velours vert, avec du bleu de Prusse et du précipité.

On couche ensuite, pour ébauche, la teinte locale, bleu de Prusse et ocre, ou mieux jaune indien, dont la proportion varie selon la couleur du velours plus ou moins clair. Quelques artistes emploient même de l'orpin rouge, qui, mêlé avec le bleu de Prusse, donne, comme le stil de grain, un vert très riche et très brillant.

Les ombres demandent en outre d'une seconde préparation, quelques touches de précipité violet; les demi-teintes se composent d'outremer et d'ocre. Les tons de l'ébauche un peu montés de couleur, servent à hacher uniment toute la draperie, à l'exception des clairs ou des reflets.

Sur la teinte locale qu'ils ont reçue en commençant, on gouache assez épais, des rehauts en blanc pur bien gommé, et, comme dans les velours dont nous avons déjà parlé, ces touches de blanc une fois bien sèches, reçoivent une eau colorée de bleu et de jaune indien, ou bien ces rehauts se gouachent de blanc mêlé d'une pointe d'outremer et reçoivent une eau seulement teintée de jaune indien qui les fait verdir en s'y incorporant.

Ces rehauts sont préférables à ceux qu'on fait de vert de vessie qui a toujours de la lourdeur.

On fait encore des étoffes vertes avec une gouache de vert de cobalt, sur lequel on glace avec du vert minéral. Ce ton est d'une grande richesse.

Velours violet.

Sa teinte locale se compose de carmin de garance et d'indigo en partie égale, ou de bleu d'Anvers qu'on étend le plus uniment possible sur toute l'étoffe, opération assez difficile. On repique les creux et les plis les plus obscurs, avec du carmin mêlé de noir de bougie, ou mieux avec de la

terre de Cologne ; dans les ombres moins intenses, on combine le carmin avec l'indigo ; les demi-teintes reçoivent du blanc.

Ces mêmes tons d'ébauche servent au travail plus fini ; les clairs seuls ne reçoivent pas ce nouveau haché. On les réserve pour appliquer sur la teinte générale qu'ils ont seuls reçue, du carmin mêlé de blanc, ou, ce qui est préférable, on les gouache de blanc pur qu'on colore ensuite à l'aide d'une eau teintée de carmin et d'outremer ; mais on doit attendre que le blanc soit parfaitement sec.

Le précipité violet léger servira, comme pour le velours précédent, à passer, à fondre les demi-teintes dans l'ombre ; mêlé avec du noir de bougie ou de l'indigo, il repiquera les plis les plus profonds et les milieux des vigueurs.

Velours noir.

L'ébauche s'en fait comme pour les précédens, au moyen d'une teinte locale gouacheuse, composée de noir de bougie plus ou moins modifié de laque et de bleu, selon qu'il tire sur le bleu ou sur le roux. Cette teinte devra être hachée le plus uniment possible, de manière à n'offrir qu'un champ bien uni.

Il est préférable de réserver les lumières qui n'auront ensuite que plus d'éclat. La première teinte étant bien sèche, on repassera le trait des

plis, avec du noir mêlé d'indigo et de précipité bien gommé, pour indiquer les plus creux.

Les ombres se feront de noir et d'indigo moins intenses et moins gommés.

Le vermillon et le brun rouge, introduits dans cette teinte, serviront aux demi-teintes et aux reflets. Les bruns mars et la terre de Sienne ou de Cologne rempliront aussi le même but.

Les clairs se coucheront d'une eau gouacheuse de noir étendu de beaucoup de blanc, et se rehausseront (quand on aura travaillé par haché le reste de la draperie avec les tons de l'ébauche) de blanc pur, qu'on glacera d'une eau grise ou azurée.

Le précipité violet très gommé servira pour repiquer les vigueurs.

On voit par les articles précédens, que la manière d'opérer est la même pour tous les velours, de quelque couleur qu'ils soient. Lorsqu'il s'agira de velours de couleurs mixtes dont nous n'avons pas parlé ici, on agira par induction, en ajoutant à la couleur primitive celle qui déterminera sa teinte.

L'ampleur des plis du velours, la manière dont il reçoit la lumière et le travail large et parallèle du haché qu'on doit lui appliquer, telles sont les observations auxquelles l'élève doit s'attacher, en traitant cette étoffe si noble et d'un si bel effet en peinture.

ÉTOFFES DE LAINE.

Châles.

Le fond se gouache comme les étoffes dont nous venons de parler. Les palmettes et les dessins qu'offrent les tissus indiens ou nationaux, sont d'une grande franchise de couleur. Il faut s'attacher à rendre leurs effets par des hachés de points discolores, francs de ton, sans dureté; il faut les disposer comme au hasard et se garder de le faire avec tant de précision ou de servilité qu'ils aient l'apparence de cartons ou de fer-blanc, coloriés ou moirés.

Ces détails doivent être peints grassement et exécutés assez fraîchement pour qu'ils se fondent les uns dans les autres, sans que leurs couleurs perdent de l'éclat en se mêlant, si elles étaient trop liquides.

Il faut le plus grand talent pour entreprendre, et surtout pour réussir à traiter ces tissus soyeux et chamarrés, auxquels s'applique ce que nous avons dit en parlant des étoffes à dessins, qui nuisent toujours plus ou moins à l'effet général.

Draps.

Le travail le plus propre à rendre la surface du *drap* et des autres étoffes de laine, est un pointillé à points irréguliers, c'est-à-dire, qui ne soient pas ronds, comme ceux des chairs; mais touchés

de sorte qu'ils forment, vus à la loupe, des espèces d'étoiles à rayons irréguliers, et s'enlaçant entre eux. On grossit le volume de ces points, ou plutôt de ces touches dans les ombres; mais dans les clairs, ils doivent être insensibles à cause du luisant que produit le ras de ces étoffes, lorsqu'elles sont fines.

Laine blanche.

Elle tire ordinairement sur le jaunâtre, aussi le ton local se compose-t-il d'ocre jaune, d'une pointe d'ocre de rue, et les ombres de bistre ou de terre de Sienne, selon que les oppositions l'exigent. On emploie aussi les jaunes mars.

Les demi-teintes grisâtres se font avec du bleu, du noir et une pointe de blanc.

Les clairs qui ont reçu la première teinte générale, sont ménagés, quand on pointille avec les tons que nous avons indiqués pour l'ébauche.

Ils se rehaussent en finissant de blanc pur, glacé d'une eau bleuâtre ou jaunâtre s'ils sont trop éclatans.

On repique les vigueurs de terre de Cassel ou de Sienne brûlée; ce travail du repiquage, comme celui des rehauts, doit se faire par points *grignotés* ou irréguliers, dont les aspérités, en se croisant, produisent l'effet moelleux et nourri du tissu laineux.

Drap bleu.

On en repasse les traits avec de l'outremer et une pointe de laque, en appuyant plus fort et plus largement sur leurs parties les plus enfoncées, qui recevront ensuite l'ombre.

Puis on couvre toute la surface de la draperie d'indigo et de laque, si elle est bleu de roi, ou d'outremer si le ton est moins foncé, et du blanc comme mobile.

La même teinte plus montée de bleu sert à ébaucher les ombres, en ajoutant du noir ou du précipité pour les plus foncées.

Les demi-teintes s'obtiennent en mêlant au ton local, plus de blanc. Toutes ces couleurs d'ébauche, montées de ton, servent à pointiller et à avancer le travail.

On gouache de blanc, les rehauts et les lumières qui n'ont dû être teintées que de la première couche locale, et ce blanc une fois sec est glacé d'un lavis aqueux d'outremer.

Cette méthode est préférable à celle de mélanger le blanc et l'outremer pour faire les rehauts avec ce ton gouaché d'un seul coup.

Drap noir.

Le travail étant le même que pour le précédent, nous indiquerons seulement les couleurs propres à peindre ce drap.

La teinte locale se composera d'indigo et de plus de noir de bougie.

L'ombre : de noir pur ou mêlé d'une pointe de bleu d'indigo.

Les demi-teintes : du premier ton étendu de blanc.

Les clairs, préparés seulement par la teinte locale, seront rehaussés de blanc teinté d'une pointe de noir, et glacé de bleu, si l'harmonie l'exige.

Nous nous bornerons à ces couleurs les plus usitées du drap. On pourra consulter, pour comparer la teinte des autres, ce que nous avons dit des divers velours. Il suffira de changer de travail, c'est-à-dire de donner aux étoffes de laine ou au drap, des plis moins amples, des lumières moins brillantes, moins interrompues, mais plus unies, plus fondues, et employer le pointillé au lieu du haché, faire propre aux velours, comme on l'a dit plus haut.

GANTS.

Ils exigent un travail très uni et conséquemment un pointillé serré. On les ébauche ordinairement en gouachant des tons vigoureux, et en pointillant pour finir.

Les gants blancs demandent du bleu et une pointe de noir pour l'ombre ; les demi-teintes, de

l'ocre et du blanc ; les reflets, du jaune de Naples. Les mêmes couleurs servent au travail de fini; il est bon de glacer les clairs d'une eau bien gommée, et de repiquer les ombres de bistre ou de précipité.

CHAPEAUX DE PAILLE.

La teinte locale se couche de blanc et d'une pointe d'ocre jaune ; les demi-teintes se préparent de plus de blanc, les ombres de terre de Sienne ou de mars bistre ; les reflets de jaune de Naples étendu de blanc ; les rehauts lavés d'une eau blanchâtre, se rehaussent de blanc pur, qu'on glace d'une teinte aqueuse de jaune indien ou de jaune d'or, selon que le tissu est plus ou moins gros, plus ou moins coloré ; les rehauts peuvent aussi se gouacher de jaune de Naples ; quelques hachures, plus colorées, indiqueront la trame et le nattage de la paille.

Pour les rubans, consultez ce que nous avons dit des étoffes de soie, dont le travail à exécuter est analogue.

FOURRURES.

L'hermine blanche se couche (après en avoir repassé le trait avec du bleu d'outremer et une pointe de laque) d'une teinte locale d'outremer très étendu de blanc.

L'ombre se compose d'un ton roussâtre, d'ocre de rue et de Sienne brûlée, et même de mars bistre.

Les demi-teintes jaunâtres se font d'ocre jaune, d'une pointe de laque, ou de terre de Sienne aussi modifiée de laque; celles qui tirent sur le bleu se composent de bleu et de noir, étendus de blanc.

Les queues de petit-gris se font de noir et de bleu d'indigo; la mèche ou tige blanche se couche d'un lavis aqueux bleuâtre, qu'on rehausse d'un pointillé de blanc très pur, formant des hachures.

Tous ces tons se préparent aqueux, et le travail s'en fait par hachures perpendiculaires et parallèles à l'inclination du poil.

Fourrures jaunâtres et brunes.

Les *fourrures jaunâtres* s'ébauchent de jaune mars ou de terre de Sienne, et d'une pointe de Cassel, pour la teinte locale, qu'on lave uniment.

L'ocre de rue, le brun n° 4, ou la terre de Cassel, servent à remonter de ton les parties ombrées, en travaillant par hachures courtes mais effilées, comme on l'a dit dans l'article précédent.

La teinte locale des *fourrures brunes* se compose d'ocre, d'une pointe de laque ou de brun n° 4. L'ombre exige plus de laque et de la terre de Cologne. Les reflets et les demi-teintes se font par hachures pointillées, d'un mélange gouacheux de Sienne et de blanc, ou mieux d'ocre de rue et de blanc.

Le précipité rouge sert à fouiller les creux des épis de poils, et les dessous, où commence l'ombre portée.

Le jaune d'ocre avec l'ocre de rue, mêlés de plus ou moins de blanc, servent à rehausser les poils lumineux de ces deux fourrures. Le travail des clairs, comme celui des plus fortes ombres, doit se faire par hachures plus nourries à l'une de leurs extrémités, brutes, torses et raboteuses. Quelquefois, comme dans les contours, il faut varier la direction des poils qui se silhouettent en formant des *épis*.

Le milieu de ces épis, que le vent ou la pression d'un objet produit souvent, se repique de précipité et de terre de Cassel bien gommés ; les poils qui forment éventail et qui sont plus éclairés, se gouachent sur le ton précédent, comme pour les reflets, d'ocre et de blanc.

Il ne faut pas s'attacher à finir les fourrures avant que l'ébauche et le travail des dessous ne soient tout-à-fait satisfaisans ; leurs tons doivent être vigoureux, pour que les touches qu'on gouachera en clair aient de la valeur, de l'esprit et de la vérité, ce qui n'aurait pas lieu si les dessous étaient trop passés, trop soignés et trop flous de faire.

Fourrures noires.

La majeure partie de ces observations s'applique encore aux fourrures noires.

La teinte locale dont on lave leur surface se compose de noir, mêlé d'indigo, si elle tire sur le bleu; ou de plus de laque, si elle tend au roussâtre. Les ombres se font de noir pur, ou insensiblement modifié de l'une de ces deux couleurs; les demi-teintes s'obtiennent en ajoutant plus de bleu ou de brun, et du blanc; les clairs lavés de la teinte locale se hachent de blanc léger, qu'on glace d'une eau plus ou moins colorée de bleu et de noir, selon la teinte sur laquelle tire la fourrure.

Les hachures dont on se sert pour imiter les fourrures ne doivent pas offrir des traits secs et également maigres dans leur longueur; il faut, en finissant, repasser et nourrir, par des points d'un ton plus coloré, la tige de chacune d'elles. Ce travail leur donne du corps, de la rondeur, et fait glisser l'air entre elles. L'ombre portée des fourrures est ordinairement très vigoureuse sur les carnations; on la repique de précipité et de terre de Cassel, et on la fond dans les carnations, à l'aide d'une demi-teinte bleuâtre d'outremer et d'ocre.

PLUMES.

Si le travail des fourrures colorées demande à être intense et raboteux, celui des plumes, et surtout des plumes blanches, exige une grande finesse de tons, beaucoup de légèreté, de franchise et de transparence.

On prépare (après en avoir repassé le trait, d'outremer très léger) une teinte légère d'outremer, modifié d'une pointe de laque, avec laquelle ou pointille également, par petites touches irrégulières (c'est-à-dire non rondes comme des points), toute la surface de la plume. Ce pointillé imite ce que les barbes de la plume offrent de velu.

On unit, autant que possible, cette première teinte, qui doit être d'un effet doux et bien flou; on revient sur les ombres avec une pointe de noir et d'outremer très affaiblis.

Les rehauts ou les barbillons qui font silhouette, soit sur le reste de la plume, soit sur un autre champ, se peignent de blanc pur, peu gommé, qu'on pointille de manière à former par le travail et l'assemblage de ses points, des lignes qui imitent la tige de chacun d'eux. Si ses brins se détachent sur une étoffe, sur un fond rougeâtre ou brunâtre, on glace le blanc d'une eau d'outremer; une eau colorée d'ocre sert à le glacer s'ils se silhouettent sur des carnations.

La côte de la plume, ordinairement rehaussée

de bleu, reçoit, selon qu'elle est plus ou moins éclairée, un glacis bleuâtre, qu'on passe aussi sur la racine des brins qui s'y implantent, lorsque cette partie est dans la demi-teinte.

Le travail des *plumes de couleur* est le même. On voit qu'il faut, comme pour les carnations, ébaucher avec des teintes aqueuses; que le travail se continue avec les mêmes couleurs pointillées irrégulièrement, et que les rehauts de blanc pur, sont ensuite glacés d'une eau colorée de la couleur générale de la plume.

PERLES.

Lorsqu'on n'a pas eu la précaution de ménager leur place en faisant les cheveux, les carnations ou les étoffes sur lesquelles est placé un collier, ou tout autre ornement de perles, il faut l'enlever avec précaution à la pointe du grattoir ou avec un pinceau mouillé; mais la difficulté de ces procédés doit rendre plus attentif à respecter, par la suite, le trait des parures de perles, et à ne pas le couvrir de la couleur du champ sur lequel elles seront placées.

L'ivoire étant réservé ou mis à nu par le grattoir, on repasse le trait des perles avec une eau d'outremer; on les pointille entièrement d'outremer clair. La teinte la plus intense se fait de terre de Sienne brûlée, ou même de terre de Cologne

Le reflet, qui varie suivant le fond sur lequel les perles se détachent, se fait ordinairement d'ocre jaune ou de terre de Sienne sur les carnations ; le dessous des clairs, c'est-à-dire la place occupée par les demi-teintes lumineuses, se lave d'une eau gouacheuse d'outremer et de blanc ; et lorsque cette teinte préparatoire est bien sèche, on en repique le milieu d'un point rond, brillant, de blanc pur peu gommé, ou même de blanc d'émail, si vous pouvez vous en procurer qui gouache bien.

Les diverses teintes qui composent et font tourner chaque perle, se fondent entre elles à l'aide de glacis bleuâtres.

L'ombre portée, ainsi que le reflet, varient de tons : la terre de Sienne et le précipité, comme retouches, y sont employés généralement quand elle se projette sur des carnations ; cette ombre est toujours très vigoureuse, et la longueur de sa projection varie selon la grosseur de la perle, et n'a de largeur que son diamètre et demi sous un jour de 45 degrés.

PIERRERIES.

A la couleur près, l'ébauche est la même que celle des perles ; elle exige aussi l'ivoire mis à nu. Le trait se repasse avec la couleur locale, qu'on fonce dans la partie ombrée. L'outremer, le

carmin, les jaunes mars et d'autres couleurs de la palette, fournissent, sans mélange, le type du ton local que demandent les saphirs, les rubis, la topaze, etc.

Ces couleurs seront étendues proportionnellement de blanc pour les demi-teintes et les reflets.

La touche lumineuse, ou les brillans, au lieu d'être touchés d'un point rond, doivent, pour imiter la coupe des facettes, être rehaussés *carrément*, c'est-à-dire, par hachures courtes et larges, formant équerre, si la pierre est anguleuse.

Le blanc peut être employé pur, pour rehausser le brillant de ces diverses pierreries, et glacé ensuite en partie, lorsque la touche est bien sèche, d'une eau légèrement colorée de la couleur naturelle de la pierre précieuse.

Les reflets prennent leur couleur des ornemens d'or ou de la monture, ainsi que des étoffes qui sont les plus rapprochées.

Broderies et ornemens d'or et d'argent, bijoux.

L'ivoire à nu, préférable à la gouache, permettrait de les traiter avec plus de fraîcheur. On découvrira donc l'ivoire au moyen du grattoir, si l'on n'a pas eu la précaution de ménager la place qu'occupent ces ornemens.

On repassera le trait avec de l'ocre de rue, pour

les ornemens d'or ou les objets de ce métal ; avec du noir étendu de bleu pour ceux d'argent.

On ébauche avec un mélange de terre de Sienne brûlée et d'ocre ; cette teinte aqueuse légère sert à couvrir toute la surface.

Les demi-teintes se feront avec du mars bistre chauffé d'ocre de rue ; la terre de Sienne s'emploiera dans les reflets, qu'on dore, en finissant, d'un glacis aqueux de jaune d'or.

On travaille de nouveau avec les couleurs d'ébauche que l'on vient de nommer, et l'on repique la première teinte générale, aux endroits lumineux, avec du jaune de Naples qu'on rehausse ensuite de gomme-gutte ou d'un glacis de jaune indien. Les ombres les plus vigoureuses se refouillent de terre de Cassel et de précipité bien gommés.

Quelques artistes font usage du jaune de chrôme pour les lumières. Cette couleur, extrêmement brillante, s'harmonise peu avec le reste de la palette, et les qualités pernicieuses qu'on lui attribue la font assez généralement rejeter.

On peut encore, si le ton général du portrait est vigoureux, admettre dans les demi-teintes et les reflets, ainsi que d'habiles miniaturistes le font, de l'or en coquille délayé avec une eau de Sienne naturelle. L'or pur s'emploie pour le rehaut des brillans qu'il faut réserver avec soin, et sur lesquels on ne doit plus coucher la pre-

mière teinte générale ; mais laisser l'ivoire à nu. L'or en coquille se délaie avec une eau légèrement savonnée ; il en est de même pour l'argent.

Cette seconde méthode nous semble préférable à l'autre, en ce que tout mélange gouacheux de blanc en étant banni, les tons ont plus de vigueur, de chaleur et d'éclat.

Quant aux *ornemens d'argent*, la teinte générale sera de bleu léger, modifié de laque ; les ombres demanderont une pointe de noir, les demi-teintes, les reflets, une pointe de blanc ou de Sienne, si les objets qui les produisent sont d'une couleur chaude et vigoureuse ; les lumières se rehaussent de blanc d'émail pur et bien gommé.

Ornemens d'acier, de cuivre et de fer.

On repasse le trait des objets en acier, avec une légère teinte d'indigo ; la teinte locale se compose de noir et de bleu ; les ombres, d'indigo, de terre de Cassel et de noir ; les demi-teintes, d'outremer et de blanc ; les brillans se lavent d'une eau bleuâtre qu'on rehausse de blanc teinté d'un atome de bleu ou de noir. Le précipité violet et le noir servent à repiquer les creux.

On agira par induction pour ceux de *cuivre* et de *fer*, en consultant les articles *or* et *acier*. On ajoutera plus d'ocre dans les tons de cuivre, et même une pointe de bleu ; car, la plupart du temps, ses

demi-teintes tirent sur le verdâtre. Le *fer* demandera moins de noir que de bleu ; la lumière même en sera assez sensiblement colorée, et l'ombre pourra se faire d'indigo pur.

Meubles.

La teinte locale d'acajou, de noyer et des autres bois destinés à la confection des meubles, varie trop pour qu'on puisse en donner ici la composition ; d'ailleurs elle est facile à lire dans la nature. Les ocres de rue, le brun rouge et les mars, la terre de Cassel ou de Sienne, la laque et l'ocre jaune, telles sont les couleurs dont les combinaisons deviendront nécessaires pour les obtenir.

Mais on doit éviter, pour former les ombres, d'ajouter du noir ou du bleu à leur teinte locale ; les terres et les bruns mars d'un ton chaud mêlés de laque seront préférables aux bruns purs.

Il en est de même des clairs, qui manqueraient d'éclat et n'offriraient plus le *poli* des bois façonnés, si, pour les faire, on ajoutait du blanc à la teinte locale. Ce blanc, mêlé aux couleurs rouges et brunes, produit des tons louches et opaques. Ici, comme dans le travail des parties lumineuses des chairs, on doit employer de préférence les jaunes, tels que l'ocre, les jaunes mars et même le jaune de Naples. Ce dernier est indispensable

pour les *meubles* dont le bois est de teinte fauve, noisette ou jaune clair, tels que le noyer et les bois résineux. On le glace ensuite d'une eau brunâtre ou chaude, qui lui donne de la transparence et du poli.

Ces observations s'appliquent aux *parquets*, sur lesquels on doit éviter d'appeler des lumières trop vives, qui nuiraient à l'effet de la tête. Le mieux est de les sacrifier de ton.

Lorsque les bois polis forment miroir, la réflection doit alors se traiter par le travail de miniature et sans gouache. On glace ensuite d'une eau légèrement teintée de la couleur locale du bois.

Pour les *tapis* de couleur verte, bleue, rouge, on consultera les articles des draperies de même couleur. (*Leçon* VII.)

Pour ceux qui sont chargés d'ornemens ou de dessins, l'article *châles* (même *leçon*).

Parmi les nombreux *attributs* qui caractérisent ou animent les portraits, il y en a peu dont les articles précédens ne puissent indiquer le faire et le travail.

LEÇON VIII^E.

OBSERVATIONS GÉNÉRALES SUR LES TRAVAUX DU FINI.

> Fondez bien vos teintes les unes dans les autres, afin que votre ouvrage soit doux ; c'est la beauté de la peinture en miniature.
>
> MAYOL, *Introduction à la Miniature.*

En nous proposant, dans ce manuel, de suivre, pour l'ordre des leçons, celui des travaux de la miniature, il eût fallu multiplier les divisions qui traitent d'un même objet, c'est-à-dire, les subdiviser en deux ou trois parties, ainsi qu'on peut s'en convaincre par les titres qu'eussent alors porté chacune d'elles, à partir de la 4^e, qui traite de l'ébauche des carnations.

5^e. Gouache et ébauche des fonds.

6^e. Travail des carnations.

7^e. Travail des étoffes.

8^e. Travail des fonds.

9^e. Fini des carnations.

10^e. Fini des fonds.

12^e. Fini des étoffes.

13^e. Fini et dernière main en général ;

car tel est l'ordre le plus ordinaire des travaux.

Cependant nous avons cru devoir préférer de réunir sous un même titre et dans une même le-

çon, tout ce qui était relatif au même objet. Cette méthode, dont nous ne nous sommes écarté que pour les carnations, dont l'ébauche est plus séparée du travail que les autres parties d'un portrait, nous a paru convenable et propre à éviter à l'élève la perte de temps et l'ennui des recherches qu'il eût été obligé de faire à deux ou trois endroits différens du Manuel, selon qu'il se serait agi de *l'ébauche*, *du travail*, ou *du fini* de l'objet qu'il traitait.

Lorsqu'on croit le portrait entièrement fini, il faut, pour bien juger de l'ensemble, et sous un nouvel aspect, recourir au miroir ou au verre noir. Le premier sert à rectifier les erreurs d'agencement, de disposition, et même de coloris; le second ne doit pas être consulté sous ce dernier rapport, à cause de la teinte harmonieuse que sa couleur sombre répand, et qui tend à pallier les vices du coloris.

Dans l'examen définitif d'un portrait, attachez-vous à vérifier si les ombres ont autant de vigueur, autant de couleur et d'obscurité que dans le modèle; si les demi-teintes sont vraies de ton, légères d'exécution, chaudes ou fraîches, transparentes ou mystérieuses.

Étudiez surtout les lumières et leur fusion dans les demi-teintes; souvent un portrait, bien travaillé du reste, manque d'effet dans les lumières,

et ne produit pas un aspect satisfaisant. Il faut alors examiner si les clairs ne sont pas par trop étendus, si le foyer lumineux ou le point brillant est bien placé, si le rehaut est juste et bien accusé, s'il est assez vif.

Le manque d'effet provient le plus généralement ou du défaut de ton dans les ombres qui ont trop peu de vigueur, ou des demi-teintes qui sont trop claires, ou du peu de brillant et d'éclat que produit naturellement le rehaut.

Du manque d'oppositions, comme du papillotage de plusieurs parties également claires ou lumineuses, et qui disputent le regard, résulte un ensemble peu satisfaisant ; mais le mal est très réparable, il ne s'agit que de faire quelques sacrifices, pour laisser briller l'objet qui doit principalement fixer l'attention. C'est ainsi que, dans la figure même, quelques parties le céderont à d'autres. On peut remarquer, dans les ouvrages des meilleurs maîtres, mieux encore que dans la nature qu'il est moins facile d'analyser, que les tons de la partie inférieure de la figure sont moins lumineux, moins brillans, plus solides de couleur que ceux de la partie supérieure. Cette dégradation de lumière presque insensible est aussi vraie dans leurs ouvrages que réelle dans la nature. Le jour, après avoir frappé sur l'angle frontal et sur les parties saillantes, telles que le sommet des joues,

le dos du nez et l'arête de la lèvre supérieure, glisse avec moins d'éclat sur le menton et tout le bas du visage.

Rien ne nuit plus à l'effet et aux lumières de la tête qu'un *fond* trop clair ou des *draperies* trop lumineuses qui disputent d'éclat avec elle. Il faut alors, pour produire opposition, remonter de ton le fond, glacer les lumières d'un ton grisâtre harmonieux, et ramener l'harmonie générale.

Lorsqu'on a passé entre eux les travaux des diverses parties d'un portrait; lorsqu'on a remonté les ombres de ton et rehaussé le brillant des clairs; donné de la transparence aux demi-teintes et aux reflets, glacé de tons grisâtres ceux qui peuvent être trop brillans, échauffé d'un glacis chaud de ton, ceux qui sont froids, noirâtres ou grisâtres; lorsque l'effet et l'ensemble général du portrait satisfont pleinement, il faut alors que l'artiste consulte de nouveau le verre noir, et qu'il se munisse de la loupe (dont l'emploi doit être le moins fréquent possible dans le travail) pour retoucher et rehausser avec esprit et précision le point visuel, l'angle lumineux du bout du nez et repiquer de précipité bien gommé, le dedans des boucles de cheveux, les coins des yeux, le creux des narines, les coins de la bouche, les cavités de l'oreille et l'ombre portée du menton dans sa partie la plus obscure.

Les professeurs remarquent avec justesse que la plupart des élèves se hâtent trop de *finir*, et leur ouvrage manquant ensuite de vigueur, et de modelé, nécessite, quand les accessoires sont aussi terminés, des remontes de tons et des travaux sous lesquels ceux du *fini* prématuré sont perdus. Le mieux est d'avancer simultanément chaque partie de l'ouvrage, de les faire, pour ainsi dire, marcher d'un même pas, afin de ne pas se fatiguer sur chacune isolément, et de ne pas enlever les dessous. Cette méthode donne plus de franchise, de vigueur au travail, et l'on ne passe au *fini* qu'après que les tons de divers objets offrent une vigueur et une harmonie satisfaisantes.

Quelques artistes, cependant, font leurs draperies et leurs fonds sans désemparer, c'est-à-dire qu'ils les terminent immédiatement après l'ébauche, qui se confond avec le travail, sauf à glacer par parties en mettant la dernière main au portrait.

En s'occupant trop tôt du *fini*, le premier inconvénient qui résultera, sera l'économie même des teintes, dont les superpositions peu nombreuses, et quelquefois même composées de peu de couleurs terrestres, permettront bientôt à l'ivoire d'exercer au travers d'elles, une influence plus ou moins variable, selon la densité du travail.

Le second inconvénient est de sacrifier tout le travail fini qu'on avait pris la peine d'arrêter et de polir, lorsque l'aspect général vient convaincre le peintre de l'insuffisance du coloris en rapport avec les tons du modèle.

Et, en outre, le travail poli, précieux, et par conséquent serré qu'on sacrifie, ôte par sa compacité toute transparence à celui qu'on refait par-dessus. Les ombres deviennent opaques et lourdes, les lumières sont vagues et molles ou sans éclat; enfin, si l'on parvient à monter de ton le portrait, il est bien rare qu'on soit assez heureux pour y ramener la transparence, l'air, et *la légèreté*.

En indiquant quelquefois plusieurs compositions pour une même teinte, nous avons voulu éviter que l'élève se fît un système dans la formation de ses tons. Il adoptera, sans s'en apercevoir, tel ou tel coloris; la réforme du blanc, dans les chairs, a rendu plus sensible dans des portraits, très recommandables d'ailleurs, la tendance du coloris du peintre vers telle ou telle couleur; les ouvrages des uns tirent sur le jaunâtre, d'autres sur le brun rouge, d'autres, et ce sont les plus nombreux, affectent une teinte laqueuse d'une grande finesse, il est vrai, mais aussi très froide et peu naturelle.

On arrive souvent à un même ton par des mé-

langes tout-à-fait différens ; le mieux est de ne pas s'imposer d'autre règle pour leur composition, que celle de bannir les couleurs nuisibles ou au moins suspectes ; et comme la quantité de telle ou telle couleur dans un mélange le modifie souvent à l'infini, de nombreux essais, à cet égard, donneront rapidement un tact beaucoup plus sûr que les préceptes les plus circonstanciés.

Longum iter præcepta, breve et efficax per exempla.

On s'aperçoit souvent, lors du travail du *fini*, que l'ivoire pourra, dans les demi-teintes qui avoisinent les lumières, faire traverser sa couleur jaunâtre ; il faut, pour obvier à cet inconvénient, les pocher légèrement d'un glacis chaud et aqueux, d'ocre ou de Sienne brûlée, ou bleuâtre d'outremer et de laque, selon que les demi-teintes affectent un coloris froid ou coloré, ou même suivant le ton dominant du portrait. On repiquera ensuite vigoureusement, s'il est nécessaire, le milieu des ombres, et brillamment celui des lumières, que le précédent glacis aura teintées ; on réveillera les reflets par des eaux transparentes, colorées de Sienne ou de terre d'Italie.

Ces glacis peuvent encore se composer d'ocre et d'une pointe de laque, quand il s'agit de réchauffer les demi-teintes de carnations de femmes et d'enfans.

Un lavis aqueux d'ocre, de laque et d'outre-

mer donne de la finesse, et fera tourner les contours qui se dessinent trop sèchement, en l'étendant sur ces contours et sur les bords de l'objet qui leur sert de champ.

Ces glacis, très aqueux, doivent se coucher avec beaucoup de célérité et de légèreté; pour peu qu'on les appuyât, on ferait détremper les dessous.

Couchés avec adresse et goût, ils donnent au travail un aspect mystérieux dont il est difficile de pénétrer le mécanisme.

Quant aux glacis que vous coucherez sur les parties gouachées, telles que les fonds et les étoffes, vous pourrez les gommer assez fortement, afin que l'eau colorée d'un ton chaud, produise une espèce de vernis capable de réveiller la gouache et de modérer, de pallier même l'aspect mat et opaque qui la caractérise.

Ces glacis sont encore propres à sacrifier les parties des fonds ou les portions de draperies qui sont ou trop claires ou trop lumineuses.

Ce serait, à la rigueur, ici que nous devrions borner nos préceptes; cependant, comme depuis quelques années le goût des portraits historiés, c'est-à-dire placés dans un fond composé, où le paysage, l'architecture, sont mis à contribution, a prévalu, nous croyons, avant de passer à la leçon qui traitera de ces objets, adresser une recommandation importante aux élèves.

Beaucoup d'entre eux pensent qu'on peut se dispenser de savoir la perspective, lorsque, dans un portrait, l'on ne doit faire paraître que le dossier d'un fauteuil, le dessus d'une table, les rayons d'une bibliothéque, le dessus d'un pupitre, d'une écritoire, etc., et ils sé bornent à dessiner ces objets d'après nature, sans se rendre compte de la direction de leurs lignes.

Nous sommes loin de leur conseiller l'étude approfondie de cette science, indispensable au peintre d'histoire et de paysage ; mais au moins qu'ils en étudient les principes les plus élémentaires, qu'ils épargnent aux connaisseurs le chagrin (car c'en est un) de voir dans un portrait, peut-être admirable d'ailleurs, un des objets accessoires manquer, d'une manière plus ou moins choquante, aux lois de la perspective.

Afin de ne pas se jeter dans des difficultés inutiles, l'élève devra, pour les objets dont le plan offre un parallélogramme ou un carré, les placer de telle sorte qu'une de leurs faces soit parallèle à la ligne de terre ou à la ligne d'horizon de son portrait. Il évitera, par ce moyen, les points accidentels, les vues d'angle, qui nécessitent deux points sur l'horizon, et qui affectent toujours désagréablement la vue, en ôtant le repos à la composition.

Ces simples notions de perspective sont d'au-

tant plus indispensables qu'après un long tâtonnement et sans guide, l'élève ne sera pas encore sûr d'avoir tracé et dirigé le bâton d'une chaise ou les bras d'un fauteuil, de telle sorte qu'ils soient tellement inclinés, qu'il soit impossible au personnage de s'y tenir véritablement assis.

On poussera plus loin ces études, si l'on désire entreprendre des fonds historiés, où les erreurs doivent se multiplier avec les objets qui peuvent les faire naître, et nous ne saurions mieux faire que de rappeler à nos lecteurs le Manuel de Perspective de M. Vergnaud (1), qui fait partie de la même encyclopédie que cet ouvrage.

---

(1) 1825. Prix : 3 *francs*.

LEÇON IX^E^.

DU PAYSAGE.

Imitez la nature, elle ne ment jamais.
LEMIÈRE, *La Peinture.*

Le paysage n'est ordinairement qu'accessoire en miniature; la plupart du temps même, les fonds *naturels* se bornent au ciel ou à quelques masses de feuillage qui fournissent un champ au portrait et lui servent de repos. Si cependant le fond est plus détaillé, s'il contient la vue d'un manoir, d'une campagne, etc., on doit de préférence le traiter comme dans les autres manières de peindre, c'est-à-dire commencer par le ciel, ensuite faire les lointains, et venir ainsi progressivement jusqu'aux plans les plus rapprochés, en donnant plus de couleur et d'intensité aux objets, à mesure qu'ils avancent. L'ordre de ce travail est tout-à-fait analogue à l'aspect de la nature, où les plans et les objets paraissent aussi superposés les uns aux autres.

Dans la disposition d'un fond de paysage, il est bon d'étudier d'abord les effets qu'on pourra tirer des oppositions. Ces oppositions peuvent être de diverse nature; les unes de couleur, les autres de dessin ou de forme, bien entendues, employées

avec art, et par conséquent sans affectation ; elles produisent, dans un ouvrage, un charme qui séduit et fixe l'œil avec plaisir.

Autant il est probable qu'on réussira à faire détacher une tête sur un fond ou masse d'arbres d'un ton vert-olivâtre, autant le succès est incertain, si l'on veut lui donner pour champ l'azur pur et brillant du ciel ; autant le premier fond est harmonieux, et donne du brillant à la tête, autant le second lui nuit, l'efface même, si le ton des chairs est fin et délicat. Il ne peut, à la rigueur, servir qu'à un portrait de carnation très colorée, très foncée, ou même tout-à-fait noire, comme celle d'un négresse.

Si l'on fait usage de ciel pour fond de son portrait, le mieux est de disposer les nuages qui roulent et passent par-dessus l'azur, qui en colore la voûte, de manière à ce que la partie éclairée des chairs de la tête se détache sur l'ombre grisâtre des nuages roulans, qui par leur ton fin, harmonieux et léger, permettront à la figure de briller franchement et sans dureté.

L'outremer, étendu de blanc à mesure qu'on descend, fournira la base de la partie azurée ; on le couchera le plus uniment possible, en commençant par la partie la plus foncée, et l'on y reviendra une seconde et une troisième fois, pour harmoniser et fondre la teinte.

Les nuages auront été épargnés ; on les ébauche comme les carnations, c'est-à-dire que l'ombre et la demi-teinte reçoivent un frottis d'indigo et d'une pointe de laque, étendue d'eau. On y revient avec un peu de laque et de bleu.

Les rehauts se hachent de vermillon et de blanc, ou mieux d'ocre, car le jaune est plus lumineux.

L'horizon demande les mêmes couleurs, et se fond avec la partie inférieure de l'azur, au moyen d'une pointe de laque dans le mélange.

Tout le travail du ciel doit être uni et bien pur de ton.

Les nuages, préparés par teintes aqueuses, ont plus de légèreté que s'ils étaient gouachés.

Horizon ; lointains.

L'horizon s'ébauche, comme on l'a vu, de vermillon et d'orangé mars ; on peut y tracer quelques nuages allongés, teintés d'ocre jaune, et quelques autres où l'on ajoutera de la laque.

Le ton général de l'horizon doit aussi s'étendre sur les montagnes qui semblent le border, et sur la partie la plus enfoncée du paysage.

L'outremer servira à masser la partie ombrée des montagnes, en y ajoutant plus ou moins de laque, suivant la chaleur du ciel. L'orangé mars s'emploie pour toucher les jours que reflète l'horizon, qui leur prête sa couleur.

Le travail ne doit pas être tourmenté ; pour obtenir de la fraîcheur et de l'éclat, il faut coucher les teintes franchement, en les égalisant par un haché large et horizontal ; l'emploi du grattoir est indispensable pour unir les teintes des lointains.

Nous avons réuni sous un même titre tout ce qui peut concerner un même objet de paysage : le plan qu'il occupera dans le portrait doit déterminer à forcer ou à affaiblir sa teinte, dans la proportion de son éloignement du spectateur.

Eaux.

L'examen des eaux à découvert prouve qu'elles sont ombrées plutôt qu'éclairées ; tandis qu'abritées de tous côtés, elles paraîtront lumineuses, pourvu qu'elles puissent répercuter l'azur du ciel, qui, par son affinité avec la lumière, leur donne un aspect éclairé, bien qu'elles soient réellement dans l'ombre.

La teinte des eaux varie à l'infini, suivant leur nature, celle du lit, ou leur éloignement dans le tableau. Dans les lointains, on les fait ordinairement d'outremer, et les grandes lumières se rehaussent avec la teinte de l'horizon, dont elles empruntent la couleur.

Plus rapprochées, leur teinte locale la plus ordinaire se compose d'indigo et de blanc plus ou moins intenses, et même d'indigo et d'une pointe

de noir par places. L'ébauche se fera par hachures bien horizontales, et le travail se finira dans le même sentiment.

Les reflets qu'on n'a pu ménager ou qu'on enlève au grattoir, se laveront de bleu et de gommegutte. Les clairs pour lesquels on agira de même recevront des rehauts de blanc pur, qu'on étendra par lignes tremblées, bien horizontales, et dont quelques parties recevront un glacis aqueux de bleu ou de jaune.

Des glacis aqueux de vert minéral, d'autres d'ocre ou de jaune indien, peuvent, lorsqu'on a amené les eaux à la vigueur, concourir, avec le grattoir, pour leur donner de l'harmonie et de la transparence.

Les rehauts destinés à représenter le bouillonnement des eaux, dans les rapides et au milieu des cailloux, doivent se faire de blanc pur qu'il faut pocher avec un pinceau court, dont les poils se divisent en touchant l'ivoire, et produisent une touche éraillée qui imite fort bien le scintillement de l'écume et le jaillissement de la lumière et sur l'eau.

Rochers.

L'ocre de rue, la terre de Cologne, les bruns mars modifiés d'ocre jaune, de mars orangé, ou de laque, fournissent la teinte locale la plus ordi-

naire des rochers. Leurs parties ombrées et leurs cavités s'ébaucheront avec ces terres pures, et se repiqueront avec le brun mars; les demi-teintes les plus sombres se feront de brun mars, de bistre et de laque, ou d'indigo mêlé de brun rouge ou d'ocre; les rehauts se forment d'ocre jaune, d'ocre de rue ou de Wolfenbuttel, et s'acheveront à l'ébauche par touches carrées et anguleuses, comme la forme des blocs qui composent les rochers.

Des glacis verdâtres (ocre et indigo), bleuâtres (indigo et noir), rougeâtres (carmin, terres de Sienne et de Cologne), glauques (noir, laque et ocre), et d'autres tons serviront à harmoniser l'ensemble général des masses de rochers, surtout dans leurs parties ombrées.

Le vert minéral, ou tout autre vert composé de gomme-gutte, peut servir à imiter les infiltrations d'eau et les mousses qui demandent plus de bleu de Prusse, et même du noir dans leurs ombres; leurs lumières se repiquent d'ocre jaune, ou mieux de jaune de Naples, qu'on glace et qu'on réchauffe par une eau teintée de jaune indien ou de gomme-gutte. On peut, si l'harmonie l'exige, glacer de nouveau pour sacrifier le trop de brillant, avec une eau légèrement colorée de bleu ou de vert de Cobalt.

Le travail, s'exécute pour finir, avec les mêmes couleurs qui ont servi aux mélanges gouachés de

l'ébauche ; il doit être haché par traits courts, larges, et dirigés en divers sens ; mais jamais ils ne doivent se croiser, si ce n'est dans les plus fortes ombres, où ce croisement est insensible.

Terrasses.

Plus les terrasses sont rapprochées de l'horizon, plus leurs lumières participent du ton du ciel ; elles exigent plus d'air, plus de légèreté, et par conséquent les tons verts des devants n'y ont plus qu'une apparence bleuâtre ; le noir et l'ocre modifiés d'une pointe de laque, donneront alors la teinte locale la plus ordinaire ; pour l'ombre on préférera le mars bistre et la laque, et l'ocre de rue aux terres naturelles, qu'il faut réserver pour les terrasses du devant.

Les terres, et principalement celles de Cassel et de Cologne, sont la base des ombres des terrasses vigoureuses. On les modifie à l'infini par les ocres de rue et jaune, par la gomme-gutte, le bleu de Prusse, ou la laque pour obtenir les demi-teintes. Les clairs qu'il faut ménager de préférence se couchent d'ocre jaune, qu'on rehausse de blanc pur aux angles lumineux, ou mieux de jaune de Naples, qu'on glace ensuite d'une eau colorée suivant la nature du brillant, de jaune indien, d'ocre jaune, ou de terre de Sienne.

Les terrasses arides et desséchées s'ébauchent de

brun rouge, de terre de Cassel et de laque, et se finissent en ajoutant de l'ocre de rue pour les demi-teintes; de la terre de Sienne dans les reflets, et de l'ocre mêlée d'une pointe de noir pour les clairs.

Celles qui sont gazonnées s'ébauchent de vert minéral ou d'indigo mêlé alternativement de mars bistre ou de terre de Sienne, en ajoutant même du noir pour les plus fortes ombres; si elles occupent un plan éloigné, le noir augmentera, et le bleu diminuera en proportion. L'ocre ou la gomme-gutte mêlées de noir serviront aux demi-teintes, en ajoutant du bleu pour les devants; les lumières se font d'ocre pur, qu'on glace d'une eau verdâtre en finissant.

L'ébauche se fait par frottis le plus transparent possible, même dans les plus fortes ombres.

Le travail du fini doit se faire par hachures en forme de virgules renversées (') dont la pointe tourne tantôt à droite, tantôt à gauche.

Chemins, sentiers.

Dans l'ombre, ils n'ont qu'une teinte générale, s'ils sont plats; on peut les composer de terre de Cassel ou de Cologne et de noir, ou mieux d'ocre de rue ou de Wolfenbuttel; les sommités des ornières se rehausseront d'ocre de rue allégée d'ocre jaune ou de terre de Sienne; les demi-teintes, ou les revers de ces crêtes, exigent de la laque et de

l'ocre ; les creux ou ornières, du mars bistre et de la laque ; les flaques d'eau doivent se faire d'un ton verdâtre, de vert, de cobalt et d'indigo, et d'ocre pour l'ébauche, de noir et d'ocre avec une pointe de bleu pour le travail du fini.

Les *chemins* doivent, comme les terrasses, recevoir, quand ils sont à l'effet, quelques glacis mystérieux de différens tons, qui rompent leur unité monotone de couleur, et leur donnent une finesse que n'aurait pas le travail opéré avec les terres s'il restait à découvert.

L'ocre coloré de bleu, de laque, de noir étendu d'eau, fournira, ainsi que la terre de Sienne, la plupart de ces glacis.

Cailloux et broussailles.

Les *cailloux* doivent s'exécuter comme les rochers et les terrasses, dont ils sont des détritus ; il faut en varier la forme et la distribution, les grouper deux à deux, les isoler, alterner, éviter avec soin de leur donner à tous un volume égal, une forme pareillement anguleuse ou arrondie ; ils doivent être entiers de ton ; leur travail s'exécute par hachures courtes, mais fermes ; l'ombre des dessous se repique de précipité et de brun mars.

La teinte locale des *broussailles*, ordinairement assez foncée, se compose de bleu de Prusse et d'ocre de rue ; les demi-teintes de terre de Sienne,

et les lumières d'ocre jaune orangé ; les dessous ou creux doivent être repiqués de brun mars et de précipité. Quant aux plantes aquatiques, elles exigent plus de bleu dans la composition du ton. Les lumières, pour être touchées avec esprit et légèreté, doivent se gouacher (car il serait presque impossible de les ménager); l'ocre étendue de blanc sert au travail. On glace ensuite ces rehauts d'une eau colorée de jaune indien, de vert de vessie, ou d'ocre de Venise, selon l'occurrence.

Arbres.

Il faut, en faisant le ciel, ménager la place qu'occuperont les arbres s'ils forment des masses touffues ; quant aux arbrisseaux ou aux arbres clairs qui n'ont que des rameaux très minces et un feuillage très disséminé, on les gouache par-dessus le ciel, où il serait impossible de les ménager.

L'emploi des diverses espèces d'arbres est trop rare, comme fonds de portraits en miniature, pour que nous entrions ici dans tous les détails qu'exigerait cette partie, la plus difficile du paysage, qu'elle caractérise essentiellement. Nous conseillerons de préférence à l'élève, s'il a des masses d'arbres assez nombreuses à peindre, de consulter, s'il ne se sent pas assez fort, quelques études à l'huile de MM. Bertin et Watelet. Les tableaux de ces habiles paysagistes lui fourniront des mo-

dèles de dessin, de forme et de couleur, triple avantage qu'il ne saurait trop apprécier.

L'examen d'un de leurs ouvrages lui en apprendra plus que vingt pages de théorie, et nous devons nous borner aux observations pratiques que nécessitent le mécanisme de la miniature pour les arbres.

Après avoir massé l'arbre au crayon, et avoir arrêté la forme et les plus grands détails, on procède à l'ébauche de sa charpente, c'est-à-dire du tronc, des branches et des petits rameaux.

L'ombre se fait de mars bistre et de terre de Sienne brûlée, ou de mars n° 4, et d'indigo, de laque et de terre de Sienne.

Les demi-teintes, avec les mêmes couleurs sans le bleu.

Les reflets, d'ocre jaune et de terre de Sienne.

Quelques glacis d'ocre de Sienne, de vert minéral et de jaune indien, jetteront du vague et de l'harmonie sur le tronc, qu'il faut traiter par hachures perpendiculaires, qu'on forcera de précipité sur les nœuds et les rugosités de l'écorce.

Pour le feuillage, on commence par ébaucher les ombres les plus fortes, en réservant à côté d'elles les places destinées aux lumières; on en prépare la transition en couchant les demi-teintes intermédiaires, puis les dessous sur lesquels on fera les rehauts et les plus grands clairs.

D'autres demi-teintes plus légères serviront à silhouetter les masses de l'arbre sur le ciel qui lui sert de champ; leur transparence et leur franchise feront tourner les masses, et les empêcheront de se découper trop sèchement en ombre ou en clair sur les fonds du ciel.

Les teintes d'ébauche se couchent par frottis et avec rapidité; quant au travail du fini, il doit varier suivant le feuillage de l'arbre qu'on veut peindre, et les modèles d'arbres de nos meilleurs paysagistes apprendront, à cet égard, la manière de rendre le feuillé de diverses espèces.

Outre les verts tout préparés, comme les verts minéral et de cobalt, les verts se multiplient à l'infini par la combinaison du bleu de Prusse ou de l'indigo avec les terres les plus obscures, pour ceux qui sont dans l'ombre; avec la laque et le noir pour les demi-teintes; avec l'ocre jaune, le jaune de Naples, le jaune indien, et le jaune mars pour les lumières et les verts brillans. Il y a peu de composition de vert où le rouge, soit laque, ocre rouge ou carmin, ne doive entrer en minime portion, pour rompre leur crudité et faciliter leur harmonie si nécessaire dans les fonds d'un portrait.

Pour les verts harmonieux qu'exige la tête, nous conseillerons l'emploi des mélanges faits de bleu avec les terres et l'ocre de rue; les rehauts

ou lumières pourraient être pochées de touches de jaune de Naples, qu'on glacerait au besoin d'une eau colorée jaunâtre ou verdâtre, pour réchauffer cette couleur, ou même de terre de Sienne.

Quant aux verts des arbres qui occupent les fonds, l'indigo et l'ocre par parties égales, ou le noir et l'ocre dans l'ombre donneront des teintes mystérieuses, sourdes et chaudes; les clairs se rehausseront d'ocre; s'ils s'éloignent encore plus, et qu'ils participent de la vapeur de l'horizon, on doit préférer l'outremer à l'indigo, mêlé avec l'ocre jaune, il forme des verts chauds et transparens.

Les *feuilles mortes* s'ébauchent de terre de Cologne pour l'ombre, d'ocre de rue pour la teinte locale, et les rehauts se font d'ocre qu'on orange de mars au besoin, ou mieux d'ocre de Venise.

Lorsqu'on a amené les masses de feuillage à la vigueur, il ne s'agit plus que de repiquer le tronc et les branches, en observant que sur la partie du tronc qui traverse les masses de feuilles, l'ombre se trouve du même côté d'où vient le jour, ou, pour mieux dire, les branches ne sont éclairées que par reflet, et les feuilles projettent une ombre sur la partie qui serait éclairée si le jour pouvait l'atteindre.

Les embranchemens et les rameaux les plus fins, moins susceptibles, par leur ténuité, de clair et de reflets, sont d'un ton plus foncé, au-

quel le mars bistre, l'ocre de Wolfenbuttel et la laque serviront, et qu'on repiquera de précipité et de bruns mars dans les milieux.

Le bas du tronc devra aussi être remonté de ton.

Dans quelques arbres il offre des teintes verdâtres, mousseuses ou jaunâtres, auxquelles la terre de Sienne et le bleu de Prusse serviront; on pourra les glacer ensuite de jaune d'ocre ou de jaune indien. Les demi-teintes bleuâtres ou violâtres sont aussi très communes; l'ocre combinée avec la laque, le bleu et une pointe de blanc, très étendus d'eau, donneront ces teintes qui produisent un très bon effet quand elles ont de la vérité.

Fabriques.

C'est ainsi qu'on appelle, en peinture, les constructions et surtout les monumens dont on embellit les paysages historiques.

L'ocre de rue, le bleu et la terre de Cassel, tous trois étendus de blanc, donnent, en général, la teinte locale des murs de plâtre. L'ombre exige, selon les reflets, du bleu ou de l'ocre de rue; les rehauts ou les endroits en saillie, frappés plus vigoureusement par la lumière, se repiquent de blanc pur, qu'on glace ensuite d'une eau colorée; sans cette précaution, ce brillant effacerait toutes les parties lumineuses du portrait.

On emploie de préférence aux murs crépis de plâtre, ceux dont le moellon ou la pierre est à découvert, parce qu'ils fournissent à la peinture, des tons plus chauds, plus vigoureux, qui s'harmonisent, et offrent un repos agréable, ou des oppositions, par leur vigueur, par leur âpreté, ou la variété des demi-teintes dont ils sont susceptibles.

On mêle l'ocre de rue avec le blanc ou avec l'ocre jaune, pour les pierres les plus claires; pour d'autres plus noirâtres on ajoute du noir; d'autres s'ébauchent de mars bistre et de laque; d'autres de mars n° 4, de terre de Cassel et d'ocre jaune; d'autres, plus brillantes, d'ocre jaune et de jaune mars. Les creux et les autres pierres se repiquent de précipité, ou de terre de Cologne, ou de brun mars n° 4, qu'on modifie de noir dans la partie supérieure.

Pour les murailles dont le ton est peu lumineux on peut faire usage de ce que nous avons dit des fonds unis dans la *Leçon* V; il suffira d'ajouter quelques entre-pierres plus colorées de ton.

Bois.

Si la construction permet de voir le bois qui sert de charpente et s'il n'est pas peint d'une couleur particulière, comme on a coutume de le faire pour les palissades et les barrières, on pourra composer le ton local de mars bistre et de Sienne, s'il

tire sur le jaune ; ce mars, mêlé d'ocre, servira pour les parties moins obscures ; l'ocre jaune orangé, pour celles qui seront le plus éclairées ; quelques glacis de noir et de laque, de Cassel et d'ocre, ou de blanc, répandus çà et là, donneront à l'ensemble cet aspect mystérieux de différentes teintes vagues qu'offrent les veines du bois.

Le travail du fini se fait par hachures parallèles au sens du bois ; on n'en agit autrement que pour ceux dont la surface est équarrie ou bien polie, comme dans les meubles, les boiseries, etc., et cette manière n'en est pas moins vicieuse.

Tuile, brique, ardoise.

La teinte locale de la *tuile* se compose de brun rouge et d'une pointe de vermillon, ou de laque. L'ocre de rue et la terre de Cologne servent aux ombres. Les creux ou entre-deux, se font de mars bistre, de terre de Cassel et de laque ; on les repique de précipité en finissant ; le vermillon étendu d'ocre jaune donnera les clairs.

A tous ces tons, on ajoutera du mars bistre, s'il s'agit de rendre la vétusté d'une ancienne toiture.

Les mêmes couleurs serviront aux tons de la *brique* pure, à laquelle on ajoutera souvent plus de laque et de brun rouge, et du bleu mêlé de laque dans les ombres et les tons violets.

L'ardoise s'ébauche d'indigo et de noir, par égale portion pour la teinte locale ; on éclaircit ce ton à l'aide du blanc, à mesure qu'on approche de la partie inférieure du toit qui est toujours la plus lumineuse.

Le travail se fait par hachures, droites, horizontales et serrées. Les entre-deux se repiquent de noir et de précipité violet.

Feu, fumée.

La partie la plus colorée, l'âme du feu, se fait de laque et de vermillon ; la partie plus légère ou la flamme, proprement dite, se fait de jaune de Naples, d'ocre, de jaune indien orangé.

Pour faire valoir le feu, il faut le détacher sur les fonds très bruns, dont le bistre et la laque fourniront la teinte.

La fumée à l'air libre se détache en clair (bleu, noir et blanc) sur des objets foncés, et en noir (bistre et Sienne) sur des objets clairs ; dans l'intérieur, elle est d'un gris violâtre, composé de laque, de noir, de mars bistre et d'outremer.

Figurines.

Il est rare qu'on place de petites figures dans le fond d'un portrait en miniature. Si cependant elles y étaient nécessaires, il faudrait les disposer de manière à ce qu'elles se détachent en vigueur, sur un objet éclairé, ou en clair sur un objet

obscur. La première méthode offre plus de chances de succès, et l'opposition est plus à leur avantage. Il faut, au lieu de les détailler, les ébaucher avec esprit, par touches larges, sur lesquelles on revient, par le travail, en conservant l'esprit et le sentiment de l'ébauche.

Animaux.

S'il s'agissait d'en placer dans les fonds, il faudrait les disposer comme nous venons de le dire pour les figurines; si, au contraire (et cela est plus fréquent), ces animaux, par leur plan, se rattachent à la personne dont on fait le portrait, on se rappellera ce que nous avons dit à la *Leçon* VII, *des accessoires*, et on les peindra, par analogie, avec ceux de ces objets dont ils se rapprochent par leur manière d'être.

Ainsi, pour les animaux à fourrure, on consultera ce que nous avons dit à cet article. Nous conseillons, à cet égard, d'ébaucher d'après nature. Le travail des cheveux et de certaines étoffes indiqueront le faire à adopter pour leur fini.

Fleurs.

Les fleurs, dans un portrait en miniature, forment tantôt une couronne, une parure de cheveux, tantôt un bouquet placé à la ceinture, ou que la personne tient à la main, et elles rentrent

alors, comme l'article précédent, dans la classe des accessoires immédiats et auraient peut-être dû trouver place dans la leçon qui leur est consacrée. Mais alors, leur proportion est si exiguë, qu'il suffit, en quelque sorte, d'accuser la masse de chacune d'elles, par la couleur qui lui est propre, et de modeler ensuite ses ombres au moyen d'une couleur plus foncée; une teinte plus lumineuse en gouachera les détails.

Il en est de même des *fruits* que l'on peint d'abord de la teinte locale étendue, dans laquelle on pointille les ombres plus foncées, et sur laquelle on rehausse les lumières par des touches gouachées de blanc teinté d'une eau de la couleur locale.

Les feuilles qui accompagnent les fleurs et les fruits, doivent, afin de les faire valoir, être sacrifiées, c'est-à-dire, tenues d'un ton plus obscur, d'un vert sourd et peu lumineux; les dessous des fruits et des fleurs, et leur ombre portée, doivent surtout avoir beaucoup de vigueur. On incorpore, à cet effet, une pointe de rouge ou de noir dans les verts naturels, comme ceux de cobalt, ou le vert minéral, et même dans ceux qu'on obtient par des mélanges de bleus et de jaunes.

Quant aux fleurs et aux fruits, traités isolément, et dans une plus grande dimension, la manière de les préparer et de les peindre se rapproche

autant de l'aquarelle que de la miniature, dont on emploie quelquefois le travail pour finir.

Nous croyons ne pas devoir imiter nos prédécesseurs, qui ont consacré de nombreux détails à la composition des teintes et du coloris de chaque fleur ; nous pensons que la plupart, offrant des tons entiers, dont les analogues se trouvent sur la palette, la difficulté réside dans le modelé, par les demi-teintes et les reflets qui varient à l'infini, suivant la disposition des feuilles d'une fleur isolée, ou l'ensemble de diverses fleurs groupées en un bouquet.

C'est dans le *Manuel de l'Aquarelle* qu'on devra chercher la *Leçon* que nous avions consacrée à la manière de peindre les fleurs. Nous nous sommes borné à parler, ou des plus difficiles, ou de celles qui entrent le plus ordinairement dans les compositions de ce genre.

LEÇON X^E.

DU PORTRAIT A L'AQUARELLE.

Ce genre de peinture est agréable et paraît prompt d'abord ; cependant, lorsqu'on veut le pousser au degré de soins dont il est susceptible, il demande tout autant de temps que la miniature.

M. MANSION, *Lettres sur la Miniature* (XIV).

L'AQUARELLE du portrait est trop simple dans ses procédés pour nécessiter ici de longs développemens, et nous suivrons, dans les observations pratiques, l'ordre méthodique que nous avons adopté pour les leçons de miniature, à chacune desquelles les paragraphes de celle-ci correspondront afin de faciliter les moyens de les consulter de nouveau.

§. I.

Les *couleurs* sont les mêmes que celles employées pour la miniature ; le blanc et le jaune de Naples ne s'emploient que pour les gouaches de ressource.

§. II.

L'eau employée à les traiter peut être ou gommée, ou simplement saturée d'amidon, qui n'offre pas l'inconvénient de ternir toujours un peu l'éclat des couleurs les plus légères.

On peut purifier, repasser et rebroyer les cou-

leurs, et les disposer sur les *palettes*, comme pour la miniature.

Les *godets* servent à recevoir et à faire les teintes, trop étendues pour être délayées sur la palette, comme celles des draperies et des fonds.

Les *pinceaux* doivent être choisis plutôt gros que petits ; s'ils sont destinés au travail d'ébauche de fonds, on les préférera carrés, comme ceux de la miniature pour le même objet. Les plus petits, qui sont de petit-gris, ne servent qu'aux travaux plus délicats ; si l'on abusait de leur emploi, on s'habituerait à un faire maigre et sec. Il faut avoir soin de les nettoyer en cessant de peindre, et d'en exprimer la couleur qu'ils contiennent, sans quoi ils durcissent et se détériorent lorsqu'on veut ensuite les nettoyer. Si l'on y laissait séjourner des mélanges gouacheux, ils feraient ventre, et leur pointe s'affourcherait. On doit aussi éviter de gêner ou de replier leur pointe en les renfermant, car ils prendront un pli qu'il serait ensuite difficile de leur faire perdre.

Le *grattoir* est d'un usage peu fréquent en aquarelle, si ce n'est pour enlever les grumeaux qui peuvent se former dans des teintes composées de terre, où le croisement du haché produit des épaisseurs.

L'aquarelle peut s'exécuter sur les mêmes *champs* que la miniature ; le *parchemin*, le *carton de*

Bristol ou le *papier vélin* sont les plus ordinaires. Le dernier même est aujourd'hui préféré aux deux autres.

Le parchemin offre de la difficulté quand il s'agit de coucher les teintes plates de l'ébauche ou les glacis ; il nécessite un pointillé de raccord, très long et très difficile. Le carton, par sa compacité, donne un aspect lavé et peu moelleux aux couleurs, auxquelles il offre souvent une surface trop lisse pour qu'elles puissent s'y attacher.

On ne saurait trop recommander le bon choix du papier ; c'est de lui que dépend le plus souvent la réussite d'une aquarelle. Il doit offrir au coup d'œil, une finesse et une égalité de grain non interrompue par des taches plus brillantes ou plus mates, qui prouvent un grattage partiel, opéré pour enlever les grains ou défauts qui peuvent s'y trouver. Vu horizontalement sous un angle de quarante-cinq degrés, il doit offrir une surface bien plane, soyeuse et argentée.

Il faut avoir soin de le tenir enfermé en lieu bien sec et à l'abri de la poussière, qui se loge dans le grain et ternit la couleur en peignant.

Si nos papiers vélins ont plus d'éclat, plus de corps, plus de blancheur que ceux d'Angleterre, nous avons encore à regretter qu'ils leur soient inférieurs dans l'emploi ; le plus grand talent ne

saurait tirer parti d'un ouvrage entrepris sur un papier de mauvaise qualité. La préparation qui lui donne de l'éclat, absorbe et noircit les couleurs, et finit par se délayer avec elles et faire gouacher par la suite du travail.

Le papier, après avoir été mouillé par derrière, d'une eau légère d'amidon, peut, quand il est bien détendu, s'appliquer sur le *stirator*, ou simplement sur une planche ou un carton de pâte épais: on l'y fixe par les bords à l'aide de la colle à bouche.

Le mieux est que le panneau ou le carton soient plus petits d'un doigt sur chaque face que le carré de papier, dont on peut alors replier les bords et les coller derrière en le tendant par opposite, d'abord de milieu en milieu, ensuite de coin en coin. Il faut le mettre sécher bien horizontalement, sans quoi il voilerait, et se bosselleraît d'une manière surprenante.

Les marchands de couleur vendent des *cartons tendus*, et même des papiers tendus sur des ovales de fer-blanc, dont le revers est préservé contre l'humidité par une impression de blanc à l'huile. C'est à M. Isabey qu'on est redevable de ce procédé, ainsi que du brunissage du papier avec la dent de loup quand il est bien tendu.

Les *verres optiques*, le *pupitre* et le *garde-main*, usités en miniature, peuvent aussi s'em-

ployer ici ; le dernier est surtout très nécessaire pour l'essai de teintes aqueuses. Il faut, de préférence, le faire de même papier que celui sur lequel on veut peindre ; on est alors plus sûr de l'identité des tons avec les essais.

C'est ordinairement sur la *glace* à broyer qu'on place les *verres* destinés à nettoyer les pinceaux. Quelques artistes remplacent l'un d'eux par une tasse dans l'anse de laquelle ils fixent une éponge : cette éponge sert à essuyer les pinceaux plongés dans l'eau.

On peut encore se munir de *plumes* de corbeaux, ou même de plumes de canard, pour les traits ou les touches de vigueur, pour lesquels les pinceaux n'offriraient pas assez de finesse et de netteté.

§. III.

Le *croquis* se cherche et s'exécute avec le crayon mine de plomb, Conté n° 2, ou Brookman H B. On l'efface ensuite presque entièrement avec la gomme élastique, pour ne repiquer que les traits convenables avec le n° 3 ou le B B, plus fermes et moins susceptibles de se délayer et de se fondre dans les teintes aqueuses qu'on lavera bientôt.

Nous conseillerons encore ici de chercher le *trait* sur un papier séparé, et de le transporter par le contrecalque, quand on l'aura épuré, sur le papier où l'on doit peindre ; car le tâtonne-

ment nécessite des faux traits qui fatigueraient et saliraient le papier, et ce n'est jamais impunément qu'on y passe la mie de pain qui peut graisser, ou la gomme, ou le dolage; ils enlèvent toujours plus ou moins la fleur du papier et le velouté soyeux, qui donne du moelleux et du gras au coloris.

§. IV.

On consultera de nouveau la quatrième Leçon, pour le *jour*, et la *pose du modèle*. L'*ébauche* se fait avec les mêmes couleurs qu'emploie la miniature, mais au lieu de les coucher séparément on les combine ensemble deux à deux, trois à trois, en les étendant plus ou moins d'eau. C'est de leur liquidité et de la connaissance que donne la pratique seule, de l'influence du papier, que résultent les mélanges faits au ton du premier coup. Cette influence du papier, plus grande que celle de l'ivoire, qui a moins d'éclat et n'est pas comme lui susceptible d'absorber la couleur, est telle, qu'il faut généralement monter les teintes de ton et les préparer deux fois plus vigoureuses qu'on ne le désire : cet excès disparaît en séchant.

Le *faire de l'ébauche des carnations* exige des pinceaux de petit-gris; il faut les imbiber abondamment de la teinte, afin de ne pas exercer, en hachant, un frottement assez sensible sur le papier

pour l'épidermer, mais plutôt y pocher par touches larges et abondantes de couleur des hachures formant losanges. Un pinceau humecté placé à l'extrémité opposée de la hampe sert à adoucir les bords des teintes et à faciliter leur fusion.

§. V.

Pour coucher les grandes parties, telles que les *fonds* et les *draperies*, il est bon d'humecter d'abord le papier avec une petite éponge légèrement saturée d'eau, ou mieux avec un pinceau plat, seulement humide. Lorsque la surface du papier ne paraît plus que moite, on remplit abondamment un gros pinceau de martre, de la teinte à coucher; on la pose et on l'étend de manière à former une goutte d'eau colorée que l'on fait reculer à mesure qu'on avance, et dont le globule, réduit à très peu de chose, s'enlève, quand tout l'espace est couvert, à l'aide du pinceau humide.

On peut, quand la teinte plate de l'ébauche n'offre plus qu'une apparence moite ou très peu humide, fondre quelques demi-teintes qu'on dépose par places et que l'on passe les unes dans les autres avec un petit-gris. Ces demi-teintes en s'incorporant, par places, dans la teinte primitive qui n'était pas encore sèche, produisent un effet harmonieux, et dont l'œil exercé de l'artiste peut seul pénétrer le mystère.

Le fini des *fonds* s'exécute par hachures larges formant des losanges plus ou moins allongés. C'est à la *Leçon* V, page 88, qu'il faut voir de quelles couleurs on peut composer les mélanges destinés aux fonds d'aquarelle.

§. VI.

Le plus ou moins d'eau ou de partie colorante, dans les teintes aqueuses de l'aquarelle, offre un équivalent à l'introduction plus ou moins considérable du blanc dans les mélanges de la gouache.

Ce n'est pas qu'il faille, d'après ce principe, employer du brun rouge tout pur, pour l'ombre des *carnations*, et se contenter de l'alléger d'eau pour les demi-teintes, et de plus d'eau encore pour les clairs. L'emploi des couleurs isolément, produirait en aquarelle, un aspect sec et dur. Chaque ton d'ombres, de demi-teintes, de reflets, doit être examiné attentivement, être composé de la combinaison simultanée des diverses couleurs qui les produisent successivement en miniature. Il est donc essentiel de former ces teintes de plusieurs couleurs, et de les combiner avec l'eau dans une proportion telle, qu'on ne soit pas obligé d'y revenir en vigueur une seconde fois.

Quelques artistes suivent l'ancienne méthode qui se rapproche beaucoup du lavis ; ils commen-

cent par coucher généralement la teinte lumineuse très légère, partout.

Ils la remontent ensuite d'une ou plusieurs teintes dans les parties de demi-teinte, et couchent sur ces demi-teintes de nouveaux lavis destinés à colorer les parties que l'ombre doit occuper.

Le premier lavis sert alors de lumière, le second, le troisième, etc., de demi-teintes ou de reflets, et les suivans, qui peuvent être très nombreux, produisent les ombres. Ce système pourrait tout au plus s'adapter aux accessoires qui ont une teinte locale particulière, mais on sent de quelle insuffisance il doit être pour la figure, dont les tons et les demi-teintes sont si multipliés et si variés.

D'ailleurs on n'y parvient à une correlation de coloris et d'effet qu'après bien des superpositions de teintes qui doivent détériorer le papier trop souvent et trop fréquemment humecté; et l'on perd beaucoup de temps à attendre la siccité des diverses couches d'une teinte qu'on peut, dans l'autre manière, composer d'un seul coup.

Nous conseillerons, dans les carnations, un travail large, des teintes abondantes, des pinceaux, plutôt gros que petits; le faire gagne alors du moelleux, et n'offre pas de sécheresse; la couleur couchée largement ne perd ni son velouté,

ni sa fraîcheur. La *Leçon* VI indiquera les couleurs propres au travail des carnations.

§. VII.

Les clairs des *draperies* et des *accessoires* se réservent. Quelques artistes commencent par peindre les jours et les rehauts de la teinte qui est propre. Ils affaiblissent cette teinte en la passant dans la place qu'occupera la demi-teinte, qui se trouve, par ces deux dégradations du clair et de l'ombre, participer heureusement de l'une et de l'autre.

Le papier à nu sert de rehaut aux linges, aux draperies blanches, et aux accessoires d'argent.

Nous avons indiqué, dans la *Leçon* VII, les couleurs propres à peindre les diverses *draperies* et *accessoires;* il ne s'agit, dans l'emploi, que de substituer plus d'eau, au blanc que la gouache emploie pour les modifier.

§. VIII.

Les glacis aqueux très légers sont du plus grand secours pour le *fini* d'un portrait à l'aquarelle. Mais il ne faut les employer qu'après que l'ensemble général offre un diapason de couleurs et un modelé satisfaisans; le travail du fini s'opère par un haché formant des losanges, dont la grandeur doit varier en proportion des parties qu'ils re-

couvrent. Plus la masse est grande, plus ces losanges auront de largeur et de fermeté; ils se rétréciront, au contraire, si elles sont petites, et ne produiront plus, par l'enchaînement des mailles, qu'un pointillé moelleux et transparent de faire.

C'est par ce travail qu'on remonte de ton les parties trop faiblement colorées, ou les ombres qui manquent de vigueur, après les avoir glacées de la couleur qui leur est propre, ou de cette même couleur foncée de quelque terre et étendue de beaucoup d'eau.

Souvent l'influence de la couleur qui entre en minime quantité dans un mélange, disparaît entièrement après la siccité complète de la teinte sur le papier. C'est à l'aide d'un glacis, où cette couleur dominera de nouveau, et qu'elle peut même colorer seule, qu'on rétablit l'harmonie du ton et sa valeur désirée.

L'ocre pure, mais très étendue, s'emploie souvent pour glacer les portraits d'hommes; quand ils sont terminés, on l'échauffe d'orangé mars ou de laque; pour le bas de la figure, on l'allége d'eau en approchant des chairs.

Il n'y a guère de *corrections* susceptibles de réussir en clair dans l'aquarelle. Si l'on veut laver ou enlever la couleur sur une place qui doit être éclairée, et qu'on fasse usage d'un pinceau hu-

mide et d'une pointe d'éponge, au risque de rendre le papier spongieux, il ne reprendra jamais sa blancheur primitive, et la retouche légère et lumineuse qu'on y placera sera louche et manquera de fraîcheur et d'éclat. Quelques artistes imbibent ces endroits enlevés d'une eau légèrement saturée d'alun, afin que le papier n'absorbe pas la retouche, qui doit être abondante d'eau et pochée, plutôt que lavée.

Outre les *réserves*, on peut encore ramener des points brillans dans des parties ombrées ou très colorées. Il suffit de dessiner ces brillans avec une plume garnie d'eau pure ou même avec la pointe d'un petit pinceau. Lorsque l'eau ne brille plus que faiblement, et semble prête à être absorbée par le papier, on passe rapidement la gomme élastique qui enlève et arrache le papier aux endroits mouillés. C'est par ce moyen, qu'on peut renouveler à plusieurs reprises, qu'on ramène les rehauts des accessoires et des objets qu'on a négligé de ménager. On les colore ensuite d'une eau teintée de la couleur locale très affaiblie; et ces retouches, quand elles réussissent, font mieux que les rehauts de gouache.

Le blanc, l'ocre jaune et le jaune de Naples, sont la base des mélanges gouacheux, dont il faut être très sobre, sinon même s'en abstenir en aquarelle. Ils ont un aspect mat et opaque, qu'on a

peine à dissimuler par un glacis aqueux bien transparent.

§. IX.

Pour les fonds du *paysage*, nous renverrons à la leçon précédente et au *Manuel d'Aquarelle*, qui va suivre.

Le bagage de l'aquarelle est encore moins volumineux que celui du peintre en miniature. Une boîte plate en fer-blanc, de quelques pouces de longueur, garnie de compartimens destinés à recevoir les tablettes de couleurs et les pinceaux, avec un couvercle qui se combine de manière à former palette et même un assemblage de cavités ou godets pour les mélanges et les teintes ; deux godets plus grands et imprimés au blanc à l'huile, comme tout l'intérieur de la boîte, destinés à recevoir l'eau. Telle est la boîte de campagne destinée au paysagiste ; elle est trop portative pour ne pas fournir au peintre de portrait d'abord les moyens d'étude, et multiplier par la suite les occasions d'exercer son talent et son habileté.

CONCLUSION.

La *Peinture à l'Huile* et la *Fresque* partagent l'honneur d'illustrer les savans, les guerriers, et d'immortaliser les fastes de notre histoire La *Détrempe* embellit nos jardins de plaisir, nos spectacles et nos fêtes publiques. La *Gouache* et *l'Aquarelle* orneront le cabinet des amateurs, où les tableaux de chevalet leur laisseront quelque place. « La *Miniature*, disait un artiste doué « d'une âme vive, sera toujours la peinture du « sentiment; c'est une compagne inséparable dans « les voyages; c'est une consolatrice fidèle dans « l'absence ou la captivité. »

Le désir de tracer, de posséder le portrait d'une personne chérie, fera souvent encore prendre les pinceaux à plus d'un fils et d'une épouse, à plus d'un frère et d'une sœur..... Puisse ce Manuel guider leur inexpérience, en augmentant, par des succès inespérés, leur amour pour la peinture et les beaux-arts.

FIN DU MANUEL DE MINIATURE.

MANUEL

DU PEINTRE AU LAVIS

ET A

L'AQUARELLE.

DÉDIÉ AUX DAMES;

PAR F. P. LANGLOIS DE LONGUEVILLE,

Capitaine au 47ᵉ régiment d'infanterie de ligne, ancien élève de l'École spéciale militaire de Saint-Cyr.

.... Par les traits divers de figures tracées,
Donner de la couleur et du corps aux pensées....

BRÉBEUF.

PRÉFACE.

C'est aux Dames que nous dédions cet ouvrage ; c'est à elles que nous en faisons l'hommage tout entier. Elles seules embellissent la vie, et sèment de fleurs le sentier pénible à travers lequel nous nous avançons rapidement. Par leurs grâces et par leurs talens elles abrégent souvent des heures monotones : nous le répétons donc, hommage aux Dames ; c'est pour elles que nous avons travaillé.

Plusieurs artistes célèbres par leurs talens ont poussé la peinture en aquarelle à un degré de perfection jusqu'alors inconnu. Les ouvrages de MM. *Helmsdorff, Storelli, Boissieu, Jolimont, Vauzelle, Thiénon, Ciceri, Villeneuve, Aubry, Renoux,* pour le paysage, *Isabey* pour le portrait, *Vandaël, Chazal* et *Redouté,* pour les fleurs, seront toujours recherchés par les hommes de goût de tous les pays.

Ces artistes distingués, livrés tout entiers à leurs travaux, se sont peu occupés de donner au public la connaissance intime des secrets de leur art. Un petit nombre d'adeptes, admis seuls à leurs leçons, désirant également se livrer au travail, s'occupent plus de la pratique que de la théorie. D'un autre côté, parmi les auteurs qui ont écrit sur la pein-

ture, peu d'entre eux ont parlé du genre dont il est ici question. En lisant cet opuscule, le public, nous osons l'espérer, appréciera nos efforts pour remplir leurs lacunes.

Les principes que nous développons, sont le résultat des leçons de M. *Helmsdorff*, peintre de paysage à *Strasbourg*.

Rien n'a été avancé que n'ait démontré l'expérience de ce maître habile. On a indiqué ses procédés, autant dans l'intérêt de la science que dans celui des personnes qui veulent se donner à l'aquarelle. Quelques autres ont été ajoutés pour enseigner la manière d'atteindre en ce genre la vigueur de la peinture à l'huile : ces moyens ont paru les meilleurs et ont constamment réussi.

Comme cet ouvrage ne contient, en quelque sorte, que la partie manuelle de l'art, on ne doit pas s'attendre à y trouver les règles de la perspective : heureusement nous n'avons rien à désirer sur cette partie fondamentale de la peinture.

Souvent, dans les provinces éloignées de la capitale, il est impossible de donner aux jeunes gens de bons maîtres de dessin : peut-être ce petit traité pourra-t-il y suppléer jusqu'à un certain point....

Heureux si notre travail obtient les suffrages du sexe aimable auquel il est dédié !... C'est la récompense à laquelle nous aspirons.

MANUEL
DU PEINTRE AU LAVIS
ET A
L'AQUARELLE.

PREMIÈRE PARTIE.

§. I.

DU PAYSAGE EN GÉNÉRAL.

On entend par le mot *paysage*, la représentation d'un pays quelconque, d'un site, d'un aspect pris, par le peintre, dans la nature : on appelle aussi *paysage* la réunion de plusieurs objets copiés d'après nature dans des lieux divers, ou même d'autres objets créés par l'imagination de l'artiste, et qui offrent à l'œil, l'ensemble d'un aspect ou d'un site naturel. Cette dernière espèce de *paysage* est classée dans le nombre de celles dites *compositions idéales*, ou dans celui des *compositions d'après nature*.

Dans tous les cas, les objets que la peinture représente à la vue, doivent être choisis avec goût et avec discernement.

On doit toujours juger fort attentivement ce qu'on veut dessiner, afin de se rendre compte des sensations qu'on éprouve. Il faut rechercher, 1°. *la variété et la vérité des formes;* 2°. *la divergence des lignes;* 3°. *la diversité et la multiplicité des objets;* 4°. enfin, *les grands contrastes et les plus beaux effets d'ombre et de lumière.*

Avec un peu d'habitude, on se convaincra facilement que tel site qui plaît à l'œil, serait, en peinture, d'un effet absolument nul, soit par son trop de rapprochement, soit par son uniformité, soit par le peu de contraste de la lumière et des ombres. On voit par là que le choix des instans de travail n'est pas indifférent, et qu'il faut y avoir égard.

§. II.

DU DESSIN.

Le dessin étant la base de la peinture, avant de s'ylivrer on doit étudier les principes de la *perspective linéaire*, qui donnent les moyens de placer et de mettre ensemble toutes les parties d'un paysage, avec leurs proportions relatives.

Avant de dessiner un site, il faut se faire une idée de l'objet que l'on veut représenter, et commencer par l'examiner en détail, sous toutes ses formes, sous tous ses aspects et à des heures différentes, afin de choisir le côté le plus pitto-

resque et celui qui, par ses lointains et la manière dont il est éclairé, est susceptible, par ses masses d'ombre et de lumière, de procurer le plus bel effet.

Quand on l'a trouvé, on trace d'abord la ligne d'*horizon rationnel*, au-dessus ou au-dessous de laquelle on trace, selon les localités et les circonstances, la ligne d'*horizon visuel*. On s'étudie ensuite à placer les masses principales, en prenant pour point de comparaison un objet distinct et saillant, autant que possible, sur les premiers plans, et à la proportion duquel on rapporte celle de tous les objets du paysage.

On cherche pour cela des points de repère, que l'on place à leurs distances respectives les uns des autres, après quoi l'on indique, très légèrement, avec un crayon *Conté n°* 1, en mine de plomb, la place et la forme approximative des diverses masses, des groupes, des arbres, des rochers, des eaux, des montagnes, des forêts, des figures, etc., sans s'arrêter à détailler les contours.

Cette première opération étant faite, on recherche avec le crayon des formes plus exactes, et on les arrête avec un crayon dur (*Conté, n°*. 3). Dans cette seconde opération, on ne doit appuyer que légèrement sur le crayon, dans l'esquisse des lointains et des objets qui se dessinent sur le

ciel, sur les eaux et autres parties éclairées ou transparentes, afin qu'on n'en voie aucune trace, quand le pinceau aura passé dessus. Mais au-dessous de l'horison visuel, et à mesure qu'on se rapproche des premiers plans, on doit forcer graduellement la trace du crayon, afin de conserver tout le caractère et la vigueur voulue sur les devants.

On effacera, pour lors, les faux traits de l'esquisse, avec du dolage, de préférence au caoutchouc.

On aura toujours sur son ouvrage un garde-main, qui est une feuille de papier blanc et propre, destinée à recevoir l'essai du crayon ou du pinceau, et à empêcher qu'on ne salisse le papier sur lequel on travaille.

Quelques dessinateurs arrêtent les contours de tous les objets indistinctement, avec un trait léger du côté de la lumière, et avec un trait plus fort du côté de l'ombre : nous croyons que tous les objets vaporeux, et ceux qui se détachent en ombre sur des plans plus clairs, en faisant ce qu'on nomme *silhouette*, doivent se faire par le pinceau seul, et nullement par le crayon, qui souvent laisse des traces ineffaçables, dures et tranchées.

Quant aux objets plus rapprochés, tels que les arbres, les rochers, personnages, fabriques, etc,

il est encore mieux de ne pas forcer le trait du côté de l'ombre ; le crayon esquisse nettement, le pinceau donne la vigueur et l'expression convenables. Il n'est qu'un seul cas où l'on peut employer ce procédé, c'est lorsqu'on fait une esquisse qui doit servir de croquis : alors on peut ébaucher fortement au crayon, quand même on devrait laver par-dessus.

Du style.

Il y a deux sortes de style en paysage : le *style héroïque* et le *style champêtre*.

Le *style héroïque* n'offre que des idées grandes et sublimes, des sites pittoresques et étonnans, des fabriques imposantes et majestueuses, où l'architecture déploie toutes ses richesses : des temples, des tombeaux, des forêts, des masses de rochers, des ruines, des cascades, etc.

Tout ce qui entre dans ce genre de style doit offrir l'idée du beau idéal.

Le *style champêtre*, plus modeste et plus rapproché de la simple nature, n'offre à nos yeux que les scènes habituelles et gracieuses de la vie commune des habitans de la campagne, avec les sites ordinaires qui s'offrent à nos yeux. Ce sont des forêts, des montagnes, des plaines, des ruisseaux, des cabanes avec leurs accessoires.

Le paysage le plus agreste est celui qui offre à

l'œil une plus grande divergence de lignes, sans que pour cela elles aient l'air heurté.

OBJETS PRINCIPAUX QUI ENTRENT DANS LA COMPOSITION D'UN PAYSAGE.

Du ciel.

L'étude du ciel est la plus difficile et la plus variée qu'on puisse imaginer, et l'on n'en peut faire de bonnes de cette partie du paysage, qu'avec le pastel ou avec la peinture à l'huile, qui fixent de suite les teintes telles qu'elles s'offrent à nos regards; tandis qu'en aquarelle, il faut plus de temps pour rendre ces formes aériennes, et ces teintes chaudes et vigoureuses que le pastel et la peinture à l'huile rendent du premier coup, et que, tandis que le papier sèche, les couleurs et les formes des nuages ont disparu. Néanmoins, on fait, en aquarelle, des ciels fort naturels et fort vrais, mais on les fait de mémoire, ou on les recopie, après avoir pris la nature, pour ainsi dire, sur le fait.

La couleur du ciel est d'un bleu pâle qui s'éclaircit au fur et à mesure qu'il s'approche de l'horizon, et se change, au coucher du soleil, en un jaune orangé, qui devient plus foncé à mesure qu'il descend vers la terre : dans un lever du soleil, la partie qui borde l'horizon tire davantage sur le rose : elle est laqueuse.

Le ciel étant la source de la lumière, tous les corps terrestres se dessinent sur lui d'une manière opaque.

Des nuages.

Pour les représenter minces, au lavis, on les compose de plusieurs teintes plates, superposées les unes aux autres, en ménageant les parties éclairées qu'on colore plus tard. Pour leur donner du corps, on ménage les reflets, et on force les ombres. On fond insensiblement leurs extrémités avec le fond du ciel ou avec les nuages qui les avoisinent, et sur lesquels ils ne doivent jamais trancher durement.

Des lointains.

Lorsque le ciel est couvert, son obscurité se répand généralement sur tous les objets qui se dessinent au-dessous de lui, et les *lointains* participent à cette ombre. C'est de même quand il est clair, tous les objets terrestres s'en ressentent, et leurs parties éclairées deviennent alors extrêmement brillantes. Les montagnes qui bornent l'horizon, ont, par un temps de brouillard, peu d'apparence ; mais leur cime se dessine hardiment au-dessus des nuages et sur le fond du ciel, tandis que leur base est encore enveloppée dans les vapeurs épaisses qui s'élèvent des vallées qu'elles dominent

Généralement, dans les pays montueux, les nuages les plus élevés sont toujours au-dessous de la cime des montagnes, et se dessinant sur elles, les font presque en partie disparaître aux yeux du spectateur.

Dans la dégradation des montagnes, on doit observer avec soin, de les lier insensiblement en les faisant tourner par des reflets d'une manière vraisemblable. Elles ne doivent jamais trancher durement avec le ciel ni sur ce qui leur sert de fond.

On voit par là qu'on doit bien se garder de donner aux lointains toute la vigueur que leur éclat semble exiger, car on n'aurait aucun moyen de donner aux plans intermédiaires et aux devants, la force qu'ils doivent avoir, puisque celle de la palette n'y suffirait pas.

Il est bon, néanmoins, d'observer que, dans les zones méridionales, les lointains se dessinent sur le ciel d'une manière plus distincte et plus fière que dans les pays du nord.

Des terrains.

« On appelle *terrain*, en peinture, un espace « de terre distingué d'un autre, sur lequel il se « détache, et qui n'offre pas, en masse, beaucoup « d'objets saillans, tels que forêts, montagnes, etc.»

C'est par les terrains qu'on éloigne le fond d'un

tableau, en les employant à propos, et en leur donnant la vigueur et la valeur qui conviennent à leur degré d'éloignement de la ligne de terre.

Des eaux.

La surface des eaux étant très mobile, il est difficile de les rendre avec bien de l'exactitude, et il en est d'elles comme des nuages, qu'on a bien de la peine à saisir. Néanmoins, malgré leur mouvement, on peut parvenir à les imiter, mais sans s'astreindre à une servile copie. Comme elles offrent quelquefois une surface unie, elles réfléchissent alors les objets qui les avoisinent et qui se dessinent renversés dans leurs ondes qui, pour lors, participent aux couleurs de ces mêmes objets auxquels l'eau reflète aussi la sienne. On doit, dans ce cas, laisser de distance en distance, des clairs, qu'on recouvre quelquefois d'une teinte ou d'une demi-teinte. Dans tous les cas, le brillant des eaux participe toujours de la couleur du ciel qui s'y peint : les bandes de couleur qui représentent les ondes doivent être parfaitement horizontales, parce que les eaux tendent toujours à se mettre de niveau.

Quand on veut peindre des eaux courantes, qui se brisent sur des rocs en écumant, ou des vagues agitées par la tempête, les brillans se font

par le blanc du papier, qu'on doit épargner avec soin, dans ces endroits.

Des fabriques.

On appelle *fabriques*, les bâtimens ou édifices dont un paysage est orné. On en distingue de deux sortes : la première comprend celles du *style héroïque*; la seconde, celles des *fabriques rustiques* adaptées à la vie des champs.

On doit apporter beaucoup de soin dans le dessin de ces sortes d'objets. En général, les chaumières sont d'autant plus pittoresques qu'elles offrent un plus grand aspect de vétusté, et que leurs lignes sont moins régulières et plus interrompues.

Des arbres.

Les arbres, par leurs formes, leurs espèces et leurs variétés, sont un des plus beaux ornemens du paysage. La diversité de leurs masses, de leur feuillage, la divergence de leurs branches, la forme de leurs troncs, offrent, par leurs nombreux contrastes, un coup d'œil pittoresque. Pour peindre le paysage avec succès, il faut une étude approfondie des arbres. Il faut qu'au premier coup d'œil on puisse distinguer l'espèce, et l'âge même s'il est possible; mais on ne peut exiger une précision scrupuleuse à cet égard; il faut étudier la nature, la forme et l'apparence extérieures de

chaque espèce, la direction des branches, la forme des troncs, le coloris et la forme des divers feuillages.

Chaque espèce d'arbre offre des caractères différens, et comme ces espèces sont innombrables, on ne doit jamais se lasser de les étudier, ainsi que les plantes, dont on peut se servir fort utilement pour le détail des premiers plans.

Un caractère général dans les arbres, qui sert à les distinguer, c'est l'âge. Les vieux ont des branches courtes, grosses, ramassées et en grand nombre : leurs touffes sont émoussées, leurs feuilles mal formées et inégales ; les jeunes, au contraire, ont des branches longues, menues, peu nombreuses ; des touffes bien refendues, des feuilles vigoureuses et bien formées.

En *feuillant*, on s'attachera moins à une imitation servile qu'à rendre l'effet général des masses. Ce genre de travail demande une grande légèreté de crayon ou de pinceau, pour le rendre vu d'une certaine distance ; mais on ne s'astreindra jamais à l'exactitude voulue dans l'architecture, dans un portrait, ou dans des fleurs. Ce serait, au contraire, un défaut : on appellerait un feuillage ainsi fait, *un feuillage compté*.

Il faut aussi, quand on *feuille*, ne s'en occuper que par petites portions, et pour des objets de détail, comme une branche, un groupe d'arbres,

une plante, des herbes, etc., et, en épargnant les clairs, les laisser toujours plus grands qu'ils ne doivent être, parce qu'en terminant, on tend toujours à les diminuer, pour leur donner la forme extérieure qu'ils doivent avoir.

Des rochers.

Les rochers contribuent pour beaucoup à donner au paysage un aspect sauvage et pittoresque. Leur forme, leur dureté, leurs couleurs sont infinies. En général, ils offrent toujours des interruptions, des fentes, des brisures, des crevasses, des ondulations, des aspérités et un grand caractère d'originalité. Souvent ils sont nus et dépouillés; d'autres fois ils soutiennent des forêts, des bouquets d'arbres, des habitations, et laissent échapper de leurs flancs des ruisseaux ou des torrens qui se précipitent en cascades.

Quelquefois aussi ils sont couverts de mousses, de lichens, de plantes, de gazons et d'arbustes.

Des figures d'hommes et d'animaux.

Cet accessoire du paysage suppose déjà une étude de l'académie assez étendue, ainsi que celle des diverses espèces d'animaux indigènes au climat qu'on représente.

Les figures n'exigent point un travail fini, elles doivent supporter le coup-d'œil sans le fixer.

On doit proportionner leurs dimensions aux

objets qui les environnent et qui leur servent de terme de comparaison, tels que portes, fenêtres, colonnes, maisons, arbres, etc.; elles doivent être calculées d'après l'éloignement du plan sur lequel elles se trouvent, et d'après les règles de la perspective linéaire. Leur pose doit être aisée, gracieuse et naturelle; elles doivent être touchées hardiment, avec esprit, nettement et par contraste, c'est-à-dire qu'il faut épargner les clairs avec soin et forcer les ombres, mais sans finir.

On doit observer que dans les lointains, elles font silhouette, et ne s'éclaircissent qu'en s'approchant de la ligne de terre. On doit aussi tenir compte des costumes et des airs de tête du pays que l'on représente.

Les figures d'animaux doivent avoir des poses naturelles et propres à chaque espèce en particulier : on ne saurait avoir trop d'exactitude à cet égard.

Du dessin d'après nature.

Quand on sait bien copier et mettre ensemble l'esquisse d'un paysage, il est à propos d'aller dans la campagne, d'y choisir quelques objets, tels que des arbres de différentes espèces, des eaux, des rochers, des chaumières, des animaux, des instrumens aratoires, de vieux troncs, des branches, des racines, des plantes, des groupes

d'arbres, des fabriques, des ruines, des personnages, et en général tous les détails qui peuvent entrer dans la composition d'un tableau, en observant de donner hardiment les formes, les contours et l'effet, sans s'arrêter au fini, dont on ne doit s'occuper que quand on est rentré chez soi. Le grand point est de saisir la nature en l'observant avec jugement. Plus tard, ces matériaux peuvent être utilement employés dans un tableau.

On essaiera ensuite de dessiner des points de vue peu chargés d'objets accessoires, et qui n'offrent, autant que possible, que des terrains : après quoi, on pourra dessiner tous les paysages possibles, avec leurs masses, leurs fabriques, etc.

Tous ces objets doivent se faire avec liberté et franchise, au crayon de mine de plomb (*Conté*, n° 3) ; après quoi, on peut laver ces croquis à la *seppia*. Dans des dessins plus soignés, les silhouettes se font par le pinceau seulement.

La manière dont on emploie le crayon de mine de plomb n'est pas indifférente. Voici quelques idées sur cet objet :

On taillera d'abord le crayon avec un petit couteau fait pour cet usage, et qu'on nomme *taille-crayon*, de manière que la mine de plomb sorte beaucoup du bois et soit toujours très pointue ; pour cela, le bois sera coupé très oblique-

ment, et sa taille formera une surface conique ou pyramidale très allongée.

Après avoir esquissé nettement, on travaillera légèrement les lointains, ensuite les plans intermédiaires ; après quoi, on accusera de suite, et de toute la force du crayon, les ombres les plus foncées des premiers plans, par des hachures toutes parallèles et fort serrées entre elles. Dans l'architecture, ces hachures suivront toujours les lignes verticale et horizontale, rarement les diagonales, à moins qu'elles ne doivent se trouver parallèles à quelques lignes *magistrales*. Dans les troncs d'arbres, elles seront tantôt verticales, tantôt horizontales, en suivant les sinuosités et les inégalités du tronc et de l'écorce. Cependant elles seront, autant que possible, courbées et perpendiculaires à l'axe du tronc, des branches, ou des rameaux, mais d'une manière toute subordonnée à l'espèce et à l'âge des arbres. Dans le feuillage, elles seront diagonales et parallèles entre elles.

Dans les eaux, elles seront horizontales; dans les montagnes, elles suivront la pente naturelle des terres, et seront parallèles aux lignes qui l'indiquent ; dans les rochers, elles prendront la direction particulière de chaque masse, et seront tantôt verticales, tantôt horizontales, tantôt diagonales, selon la nécessité.

Ce principe est général quant à leur direction,

mais elles seront d'autant plus légères et serrées, que les parties sur lesquelles elles doivent se trouver, seront plus éloignées et plus vaporeuses ; ou d'autant plus épaisses et foncées qu'elles seront plus rapprochées et dans l'ombre ; et d'autant plus fines et écartées, qu'elles appartiendront à des demi-teintes. La lumière se fera par le blanc absolu du papier.

On prononcera de suite les objets qui font *silhouette ;* ensuite, on repassera sur son ouvrage en hachant dans les sens indiqués, avec la force convenable, pour placer les teintes et les demi-teintes, jusqu'à ce qu'on obtienne l'effet qu'on désire.

On observera, en prononçant les ombres, de les faire du premier coup, en serrant et en élargissant vigoureusement les hachures, qu'on évitera de croiser les unes sur les autres.

Du compas.

Quelques dessinateurs emploient, pour leurs esquisses, la *chambre noire ;* d'autres se servent de la *camera lucida :* voici un autre procédé.

Le papier étant tendu sur le *stirator,* comme nous l'avons expliqué dans la seconde partie de cet ouvrage, on prend un compas, à la charnière duquel est fixé un anneau dans lequel passe un cordon susceptible de s'allonger et de se raccourcir ; ce cor-

don est passé au cou du dessinateur en forme de collier, et soutient le compas. On fixe alors le stirator dans un plan vertical, le papier tourné vers la personne qui dessine, le bord supérieur du châssis étant parfaitement horizontal, et à hauteur des yeux, de manière qu'on puisse découvrir le paysage, en regardant au-dessus. On doit chercher alors à quelle distance on découvre, dans les côtés verticaux du plan, le plus d'objets possible, et choisir un angle optique de 60 degrés, au moins, et de 90 degrés, au plus : on fixe alors sur le papier le point de vue qui doit se trouver sur la verticale, qui passe par celui qu'on a pris dans la nature. Ce point doit se trouver sur la ligne d'horizon rationnel.

Ces dispositions étant prises, on allonge ou l'on raccourcit le cordon du compas, de manière qu'étant tendu et que l'œil étant fixé au sommet de l'angle optique, les pointes du compas touchent le stirator sur tous ses points ; de cette manière on voit l'ensemble du paysage et celui de son dessin. On établit alors, avec le compas, sur le bord supérieur horizontal du papier, les distances des masses principales entre elles, et leurs longueurs et leurs largeurs : leurs hauteurs respectives s'établissent sur le côté vertical du papier, à droite et à gauche du point de vue, et d'une manière correspondante. On place par ce moyen

les points de repère, et on indique légèrement les masses principales; après quoi, l'on esquisse comme on l'a déjà dit.

Il est une autre machine très commode pour le dessin d'après nature. C'est une vitre enchâssée dans un cadre qu'on place verticalement au moyen d'un pieu qu'on fiche en terre. A ce cadre est adaptée une tringle en fer qui supporte un œillet capable de se mouvoir à volonté dans tous les sens, mais toujours dans un plan parallèle à celui de la vitre. On fixe l'œillet à la distance convenable, et sur le point de vue du tableau : la vitre est partagée en plusieurs carrés contigus et égaux, alors avec de l'encre un peu épaisse et préparée exprès, on trace sur la vitre les contours des objets qu'on découvre à travers en regardant par l'œillet; ensuite lorsque l'encre est sèche, on décalque le dessin sur du papier végétal. On peut de cette manière dessiner en peu de temps une grande quantité de paysages en changeant de vitres préparées exprès.

Mais de toutes les manières de dessiner d'après nature, la meilleure est de dessiner à l'œil nu : pour cela, il faut comparer les distances, les proportions, les angles, les lignes, les formes et les espèces.

Quand l'esquisse est faite, si l'on veut terminer son ouvrage, on doit, autant que possible, tenir

le stirator carrément devant soi, sur une table, dans un plan incliné au-dessus de l'horizontal, d'un angle d'à peu près 35 degrés.

Quant à la composition, les règles à établir ne peuvent exactement s'indiquer, le goût seul doit présider au choix des objets qui sont propres à entrer dans un paysage. Si l'on ajuste ensemble plusieurs objets, ils doivent se lier entre eux avec tant d'art et de perspective, qu'on ne puisse s'en apercevoir. Il en est de même si l'on compose de soi-même des choses idéales.

On doit aussi tenir compte des divers styles et ne pas les confondre. Chaque objet doit être placé d'une manière convenable et naturelle : les productions d'un climat, les habitans et les animaux d'un pays, ne peuvent ni ne doivent se trouver dans des contrées de mœurs et de températures différentes ; à moins que le tableau ne représente un trait d'histoire, les personnages doivent offrir le caractère de la race indigène, leurs airs de tête et leurs habitudes, même leurs costumes.

DEUXIÈME PARTIE.

§. I.

DU PAPIER ET DE SON CHOIX.

Une des choses les plus importantes pour obtenir quelques succès dans le genre de peinture dont nous allons nous occuper, est le choix du papier à lavis. On doit y apporter le plus grand soin.

On reconnaît sa bonne qualité, au grain, à la blancheur, à l'épaisseur et à la manière dont il est collé.

Le grain doit être fin, uni et serré : la couleur d'un blanc de neige : l'épaisseur forte, le collage tel, qu'en humectant le papier avec une éponge fine, imbibée d'eau, il n'offre à l'œil aucune tache, qu'il ne boive point ; et que lorsqu'on regarde au travers, il n'offre point de places plus transparentes que les autres.

S'il manque d'une de ces qualités, il faut le rejeter. Quelques personnes se servent du *carton de Bristol*, parce qu'il leur évite la peine de tendre le papier : d'autres préfèrent celui de *Wathman*, ou ceux de *Kool* et *compagnie*, et les papiers de *Hollande*. D'autres enfin emploient de préférence, ceux qui sortent des manufactures françaises. Peu importe lesquels on emploie,

pourvu qu'ils réunissent les qualités que nous venons d'indiquer.

§. II.

DU STIRATOR : SA DESCRIPTION : SON EMPLOI.

Le *stirator* se compose d'un châssis vide A (*Pl.* II, *fig.* 1), avec une feuillure d'un côté, qui règne dans tout son pourtour, et dans laquelle vient s'encadrer une planche B, unie et de la même dimension, autour de laquelle est une rainure calculée de manière que la planche B, une fois encadrée dans le châssis A, se trouve au niveau de sa surface extérieure, et ne forme avec lui qu'un seul et même plan. Il doit y avoir assez de jeu autour de cette planche pour que le papier puisse l'envelopper de tous les côtés et se trouver pris entre elle et le châssis.

On mouille le papier, du côté sur lequel on veut peindre, avec une petite éponge bien propre trempée dans de l'eau bien claire, et saturée d'alun, et du côté opposé, avec de l'eau d'amidon qu'on laisse sécher à moitié. On étend ensuite une feuille de papier commun, bien sèche, sur la planche B qu'on recouvre avec le papier à dessin, l'amidon en dessous, et qu'on emboîte, ainsi couverte, dans le châssis A, où on la fixe au moyen de deux tringles C C, aplaties par leurs extrémités, dont chacune décrit une portion de cercle, et se place

de force dans deux mortaises D D, allongées et mourantes d'un côté, et coupées carrément de l'autre. Ces mortaises D D sont pratiquées dans l'épaisseur du châssis A. Le bois qu'on doit préférer est celui de noyer. On laisse sécher le papier, qui se tend et se trouve de niveau avec les bords du châssis A, comme en E.

La solution d'alun, avec laquelle on humecte le papier à lavis, sert à remplir ses pores, l'empêche d'être spongieux et de former des taches : l'amidon donne du corps au papier dans le cas où il serait mal collé et empêche la couleur de le traverser : le papier sec qu'on applique sur la planche B, au-dessous du papier à lavis, empêche ce dernier d'être taché par le contact du bois et sert à le faire sécher plus vite, en absorbant une partie de son humidité.

Quelques personnes, dans l'emploi du *stirator*, préfèrent à la planche B, un cadre vide sur lequel on a cloué une toile bien tendue, qu'on recouvre d'une feuille de papier fortement collé, parce qu'elles trouvent que ce moyen est plus commode, et que le *stirator* est plus léger, moins dur et plus maniable.

D'autres fixent leur papier sur une planche unie avec de la colle à bouche, ou avec de l'amidon : l'emploi du *stirator* est le moyen le plus expéditif.

Quand on veut faire un tableau collé sur carton, il faut que ce carton soit fort épais, bien battu et bien collé, de manière qu'il ressemble à une planche. On humecte le papier comme nous l'avons déjà indiqué, et on le fixe sur le carton en mettant également du papier sec dessous, et on colle les bords du papier en les rabattant par derrière, après les avoir taillés perpendiculairement, à de petits intervalles. Pour cette manière, l'amidon vaut beaucoup mieux que la colle à bouche. On pose ce carton ainsi préparé entre plusieurs feuilles de papier blanc, et on le met à la presse, sous laquelle on le laisse sécher.

Si l'on employait un carton peu épais, il fléchirait et n'offrirait qu'une surface gauche : le papier se tendrait ; mais il finirait par céder à la tension et creverait en plusieurs endroits.

§. III.

DES CRAYONS : DU CAOUTCHOUC : DU DOLAGE.

Pour esquisser, on se sert de crayons de mine de plomb anglais (1), fort durs, et, à leur défaut, de ceux de M. *Conté* de Paris. Le n° 3 est celui

(1) Ceux marqués *H B. Brookman*, sont les plus estimés pour le moelleux, la finesse et la pureté du grain. Ils ont été contrefaits en Hollande, ainsi que ceux de *Conté* à Paris.

qu'on doit préférer. Ces crayons sont revêtus en bois de cèdre.

Le *caoutchouc végétal*, autrement dit *gomme élastique*, sert à effacer des traces trop fortement accusées par le crayon, ou les traits faux de l'esquisse; mais il faut s'en servir avec beaucoup d'attention, et le plus rarement possible, surtout dans le ciel, les eaux, etc., parce qu'il écorche l'épiderme du papier.

On doit employer de préférence le *dolage* ou *rognure de gants blancs*, qui a l'avantage d'effacer les traces du crayon sans froisser le papier, et par conséquent sans occasionner des taches.

§. IV.

DES PINCEAUX : MANIÈRE DE LES CHOISIR ET DE LES PRÉPARER.

Le choix des pinceaux influe beaucoup sur le travail de l'aquarelle; ainsi, pour les choisir, sans s'y tromper, on les trempera dans un vase d'eau pure, et on les secouera fortement, de manière qu'ils ne forment qu'une seule pointe conique bien lisse et bien unie. Si, au contraire, ils se tordent, s'ils forment plusieurs pointes, si même la pointe qu'ils forment tend à s'aplatir, il faut les rejeter.

Quand on a fait son choix, on les trempe encore dans un verre d'eau, et on les secoue forte-

ment pour en ôter le trop d'eau, après quoi on les passe rapidement à la flamme d'une bougie, pour brûler les poils trop longs qui dépassent la pointe. Pour cela, on porte très vivement le pinceau à la flamme, et on le retire de même, en sorte qu'il ne fasse qu'y entrer et en sortir : cela vaut mieux que de couper ces poils avec des ciseaux qui rendent le bout du pinceau carré, et par cela même incapable de servir.

On aura toujours beaucoup de pinceaux, depuis les plus petits jusqu'aux plus gros. Tous doivent être montés sur leur hampe. Il est bon d'en avoir de longs et de courts, les uns pour les lignes, les autres pour les glacis.

On mettra à part ceux qu'on destine à la *seppia*, et d'un autre côté, ceux qu'on réserve pour *l'aquarelle*. On isolera aussi ceux qui doivent servir au *portrait*. On en destinera aussi quelques uns à l'*essence de térébenthine*. Ceux-ci seront de la plus petite dimension, parce que la *térébenthine* mêlée avec le *cobalt* et *le blanc*, gonfle beaucoup les pinceaux.

Cette séparation a pour but, de n'employer dans chaque genre de travail que ceux qui lui sont affectés, afin de le maintenir pur et net, et d'empêcher le mélange des diverses substances hétérogènes, qui pourraient altérer la beauté du dessin et la fraîcheur du coloris.

Parmi les pinceaux d'aquarelle, on en affectera à chaque couleur en particulier, et on les marquera de manière à ne pas s'y tromper, avec cette même couleur à l'huile dont on couvrira leur hampe.

La grosseur de celui qu'on emploie doit toujours être proportionnée à celle des objets auxquels on travaille.

§. V.

DE LA PALETTE ET DES GODETS.

Pour mélanger les couleurs et ne rien gâter, on se sert d'une palette de verre blanc enchâssée dans un cadre de bois, et peinte en dessous avec une couleur à l'huile d'un blanc très pur, ou bien d'une palette en biscuit de porcelaine blanche.

De cette manière, on peut distinguer les diverses teintes et les nuances dont on peut avoir besoin. Cette palette ne doit s'employer que pour les teintes légères et accidentelles : quant aux teintes plates transparentes, et aux *couleurs de gouache* qui doivent être copieuses, on les délaie dans des *godets* de porcelaine, faits exprès. Les plus commodes sont ceux dont le fond s'unit avec les bords verticaux, d'une manière insensible, par une pente légère. On doit les préférer à ceux dont le fond coupe les parois nettement et à angle droit, parce qu'ils sont plus faciles à nettoyer

que ces derniers, et qu'on a moins de peine à broyer la couleur dedans. Les plus solides sont ceux qui sont creusés dans une masse rectangulaire de porcelaine blanche.

§. VI.

DES COULEURS PRIMITIVES.

Si, par le moyen d'un prisme réfringent, on décompose un rayon de lumière blanche, on y trouve les sept couleurs principales du spectre solaire, placées dans l'ordre suivant : le *rouge*, l'*orangé*, le *jaune*, le *vert*, le *bleu*, l'*indigo* et le *violet*. Parmi ces sept couleurs, on en distingue trois, le *rouge*, le *jaune* et le *bleu*, qu'on désigne sous le nom de couleurs primitives, et avec lesquelles on forme l'*orangé*, le *vert* et le *violet* : quant à l'*indigo*, il reste seul. Le *blanc* et le *noir* ne sont point mis au nombre des couleurs. Le premier représente la lumière, et par conséquent la présence de toutes les couleurs du prisme ; le second représente l'ombre, et par conséquent l'absence totale de ces mêmes couleurs.

Si l'on dispose le *rouge*, le *jaune* et le *bleu*, séparément, chacun au sommet de chacun des angles d'un triangle équilatéral A C B (*Pl.* I, *fig.* 1) renfermés dans un petit cercle, que sur chaque côté de ce triangle, on en construise un égal au pre-

mier, et qu'aux sommets opposés à ces nouvelles bases, on place de nouveaux cercles F E D, on pourra les remplir par la teinte formée de la combinaison des couleurs placées aux extrémités de la base de leur triangle, et cette teinte sera le dérivé des deux couleurs de la base. Ainsi, F, qui indique l'*orangé*, est le résultat de la combinaison de A et de C, qui indiquent le *rouge* et le *jaune;* E, qui indique le *vert*, provient de la combinaison de C et de B, qui représentent le *jaune* et le *bleu* ; D, qui indique le *violet*, provient de la combinaison de A et de B, qui indiquent le *bleu* et le *rouge*.

Si, du centre O, du petit triangle A C B, et avec un rayon O H, on décrit un cercle L K J I H G, plus grand que le triangle F E D, et que sur ce cercle on établisse des secteurs L K J I H G, et qu'on leur donne la teinte qui correspond au rayon qui les partage en deux parties égales, on pourra, entre chacun d'eux, établir de nouveaux secteurs égaux entre eux, qu'on colorera, en combinant les couleurs deux à deux, d'une manière graduée, en sorte que plus elles se rapprocheront d'une des six couleurs du triangle, les teintes se rapprochent aussi de plus en plus de la nuance de cette couleur, sans cesser néanmoins de participer à celle du point de départ.

De cette manière, on se procurera une échelle

graduée des couleurs du prisme, l'*indigo* seul excepté.

Si, par le point O, on fait passer une aiguille, et qu'alors on fasse tourner rapidement sur cet axe le cercle L K J I H G, on éprouvera, à la première vue, la sensation que produit le *blanc*.

On remarquera que les couleurs posées au sommet de chacun des angles F E D, heurtent durement les trois couleurs posées sur le côté opposé, puis forment la corde de leur arc. L'idée de ce classement ne nous appartient pas, nous l'avons emprunté de M. Mérimée.

§. VII.

COULEURS D'AQUARELLE ; COMBINAISON DE CES COULEURS DEUX A DEUX ; MANIÈRE DE PRÉPARER QUELQUES UNES D'ENTRE ELLES ; ÉCHELLE DE DÉGRADATION ; EXEMPLE.

Les couleurs d'aquarelle sont :

La gomme-gutte.

Le jaune indien (de *Newmann*), *Indian yellow*.

Le vermillon de Chine.

Le carmin de garance.

La laque de garance.

Le brun rouge.

La terre de Sienne brûlée.

La pierre de fiel.

La chicorée.
L'outremer.
Le bleu de Prusse.
L'indigo guatimala.
La seppia.
L'encre de Chine.
Le noir de bougie.

Les peintres italiens font, à la gouache, les clairs qu'ils n'ont pas assez épargnés dans leurs aquarelles ; et, pour cela, se servent des couleurs suivantes :

Le blanc léger.
L'ocre jaune.
Le jaune de chrôme.
Le jaune de Naples.

Nous observerons en passant que le *jaune de chrôme* n'a aucune solidité, et qu'on ne l'emploie en remplacement des *orpins* que parce qu'il n'offre pas le même danger, et que jusqu'alors on n'a pu le remplacer par un jaune de sa nuance, qui offre de la solidité. Quant au *jaune de Naples*, il est solide, mais il faut éviter de le mettre en contact avec le fer ou avec la pierre, autrement il noircirait. Le *jaune de Naples* et le *blanc léger* ou d'*argent*, sont deux couleurs *antipathiques*. On doit donc se garder de les mêler ensemble, parce qu'elles se détruiraient l'une par l'autre.

Pour épargner les objets de détail sur les devants.

Blanc de plomb }
Bleu de cobalt } en poudre fine.

Essence de térébenthine, très grasse, pour délayer ces deux couleurs.

Pour faire graisser l'*essence de térébenthine*, il suffit de l'exposer à l'air pendant quatre à cinq jours.

Gomme-gutte.

Couleur végétale d'un jaune doré. On s'en sert utilement pour les *ciels*, les *arbres*, les *prairies*, la *verdure*, les *glacis*; on préfère celle qui est brute à celle qui est en tablettes, parce qu'elle est plus pure. Mêlée avec la *seppia*, avec l'*encre de la Chine*, avec le *bleu de Prusse* et avec de l'*indigo* elle donne des *verts* de diverses nuances; avec le *carmin*, elle produit des teintes orangées.

Jaune indien.

Couleur végétale d'une belle nuance et plus foncée que la *gomme-gutte*. On la retire du principe colorant des baies d'un arbre qui croît dans l'*Inde*. Le plus pur est celui de M. *Newman*, en tablettes, connues sous le nom de *Indian yellow*. Cette couleur est solide et fournit beaucoup. Il y en a de deux espèces : l'une qui tire sur le vert, l'autre qui est d'une belle couleur

d'or. Cette dernière nuance remplace avec beaucoup d'avantages la *laque jaune*, qui n'offre aucune solidité, et qui devient lourde à la longue.

Vermillon de Chine.

Couleur d'un rouge éclatant, assez solide, qu'on retire de la sublimation du *cinabre*. On l'emploie utilement comme *eau teintée*, pour échauffer les *ciels*, les *nuages*, les *lointains*, etc.; mais il faut se défier beaucoup de son opacité.

Carmin de garance.

Couleur d'un *rouge vif*, qu'on retire de la *garance* et qu'on doit à M. *Mérimée*. Elle est très solide. On l'emploie pour échauffer certaines portions de paysage; mêlée avec la *gomme-gutte*, elle forme des *teintes orangées*, propres à dorer un *soleil couchant*; mélangée avec le *bleu de Prusse* ou avec l'*indigo*, elle donne plusieurs nuances de *violet*; avec la *seppia* elle produit des tons chauds et vigoureux; avec l'*encre de la Chine* elle donne des *teintes vineuses*, qui ne manquent ni de force, ni de transparence. Elle ôte, en outre, à cette dernière couleur, une partie de son mordant et de sa crudité.

Laque-garance.

Rouge vif plus foncé que le *carmin*, et qu'on retire aussi de la garance, dû également à M. *Mé-*

rimée. Cette couleur est très solide ; elle est d'un usage fréquent pour rompre la crudité et détruire le mordant de certaines couleurs, telles que le *bleu de Prusse* et *l'encre de Chine*.

Cette *laque* a pour base la *cendre de sarmens*, imprégnée de *gomme-laque* et du *principe rouge colorant* de la *racine de garance*.

Brun rouge.

C'est une ocre d'un rouge foncé, tirant sur le brun. Il faut se défier de son opacité : elle est très solide.

Terre de Sienne brûlée.

Couleur d'un *roux brun*, tirant sur le *jaune doré*. Elle est très solide. C'est une *ocre* qu'on retire de *Sienne en Toscane*, et qu'on calcine, pour la foncer davantage et lui donner de la fixité.

Mêlée avec le *bleu de Prusse* ou avec l'*indigo* elle donne des *verts foncés* ; unie à la *seppia*, elle échauffe cette couleur ; la *terre de Sienne brûlée* pâlit en séchant.

Pierre de fiel.

Couleur solide d'un jaune doré qu'on retire du fiel de plusieurs animaux. La meilleure est celle qui provient du fiel d'anguille, parce qu'elle est plus légère et qu'elle fournit mieux. Mêlée avec le

carmin ou avec la *laque* elle donne des tons chauds et transparens.

Chicorée.

Couleur végétale d'un jaune roussâtre, fort transparente et qui fournit beaucoup. Employée à propos et en glacis, par-dessus la *seppia*, elle imite parfaitement les tons *bitumineux* de la peinture à l'huile.

Dans les dessins à la *seppia*, on l'emploie souvent pour colorer le ciel, les eaux, les lointains, et mettre le dessin en harmonie. Mêlée avec la *seppia*, avec le *bleu de Prusse* ou avec l'*indigo*, elle donne des teintes vigoureuses. La *chicorée* est une couleur très solide.

Bleu d'outremer.

Couleur d'un bleu céleste, plus ou moins foncé et d'une grande solidité. On le retire du *lapis lazuli oriental.* On l'emploie pour les *ciels*, de préférence au *bleu de Prusse*, qui tourne au *vert.* Cette couleur est indispensable dans le portrait ; pour rendre cette couleur plus maniable on la délaie avec de la gomme arabique et un peu de sucre candi.

Bleu de Prusse.

Cette couleur est le produit du fer, traité par l'acide *hydro-cyanique ;* elle est d'un beau bleu,

fournit beaucoup et a du mordant. Elle verdit à la longue, quand elle est exposée au contact de l'air. Le chlore la verdit ; autrefois on l'employait pour les ciels ; mais on lui préfère aujourd'hui l'*outremer*, qui n'a pas les mêmes inconvéniens, quoiqu'il ne soit pas aussi maniable.

Le *bleu de Prusse* s'emploie particulièrement dans les verdures. Mêlé avec la *seppia*, ou avec l'*encre de Chine*, ou avec le *noir de bougie*, il donne des tons vigoureux et froids ; mêlée à la *gomme-gutte*, il donne de beaux verts.

Indigo-guatimala.

Couleur utile dans les fonds, pour les verts qui se rapprochent de l'horizon, et dans ceux des devants faits avec des *terres chaudes* ou avec la *seppia*. Il est aussi fort utile dans le portrait ; mêlé à la *gomme-gutte*, il donne des *verts foncés*.

Seppia.

Couleur d'un brun roussâtre fort solide. Elle est d'un grand usage pour le dessin au lavis et pour l'aquarelle : elle est chaude d'effet.

Encre de Chine.

Couleur d'un noir grisâtre et froid. La meilleure tire sur le roux : un de ses traits fait à la plume ne doit point s'effacer quand on le lave

avec le pinceau. On détruit une partie du mordant de cette couleur en y mêlant une légère pointe de *laque* ou de *carmin* pour la rendre plus *maniable*.

Autrefois les professeurs exerçaient leurs élèves au lavis à l'*encre de Chine* : aujourd'hui, on lui préfère la *seppia* pour cet usage. L'*encre de Chine* ne présente à l'œil que le froid contraste du blanc et du noir : la *seppia* est plus douce, plus chaude, plus maniable, et offre déjà un commencement de coloris.

L'*encre de Chine* est une couleur très solide.

Noir de bougie.

C'est le plus beau noir que l'on connaisse en aquarelle : il est d'une grande solidité. On se le procure par la combustion de la cire.

COULEURS DE GOUACHE.

Blanc léger.

Couleur brillante et pure qu'on retire du plomb. Elle sert à gouacher divers objets, et à rendre vaporeux certains plans de paysage qu'on a faits trop foncés. Pour cela on l'emploie en glacis : on s'en sert aussi pour rehausser les parties brillantes d'un lavis à la *seppia* ou au *bistre*, sur papier de couleur.

Ocre jaune.

Oxide de fer très solide et d'un jaune foncé. S'emploie fréquemment sur les devants et dans le portrait.

Jaune de chrôme.

Jaune brillant, dont on a trois nuances bien distinctes, mais qui, malheureusement, n'offrent pas de solidité. On est cependant forcé de s'en servir, puisque jusqu'alors on n'a pu les remplacer.

COMBINAISON DES COULEURS D'AQUARELLE, DEUX A DEUX.

1. Gomme-gutte, vermillon.
2. *Idem*, carmin.
3. *Idem*, laque.
4. Jaune indien, vermillon.
5. *Idem*, carmin.
6. *Idem*, laque.
7. Vermillon, carmin.
8. *Idem*, laque.
9. Carmin, laque.
10. *Idem*, bleu de Prusse.
11. *Idem*, indigo.
12. Laque, indigo.
13. Carmin, terre de Sienne brûlée.
14. *Idem*, brun rouge.
15. *Idem*, pierre de fiel.
16. Gomme-gutte, brun rouge.

17. Gomme-gutte, terre de Sienne brûlée.
18. Brun rouge, chicorée.
19. Carmin, chicorée.
20. Chicorée, terre de Sienne brûlée.
21. Brun rouge, *Idem*.
22. Carmin, encre de Chine.
23. Laque, *Idem*.
24. Bleu de Prusse, *Idem*.
25. *Idem*, seppia.
26. *Idem*, noir de bougie.
27. *Idem*, gomme-gutte.
28. *Idem*, jaune indien.
29. *Idem*, pierre de fiel.
30. *Idem*, chicorée.
31. Gomme-gutte, seppia.
32. Bleu de Prusse, terre de Sienne brûlée.
33. Indigo, gomme-gutte.
34. *Idem*, jaune indien.
35. *Idem*, pierre de fiel.
36. *Idem*, terre de Sienne brûlée.
37. *Idem*, chicorée.
38. Carmin, seppia.
39. *Idem*, noir de bougie.
40. Chicorée, seppia.
41. *Idem*, encre de Chine.
42. *Idem*, noir de bougie.
43. Seppia, *Idem*.
44. Encre de Chine, *Idem*.

Nous n'avons indiqué dans ce tableau que les combinaisons indispensables, et on conçoit que ces teintes peuvent se modifier à l'infini.

Quant aux couleurs qu'on emploie pour la *gouache*, on les mêle avec des couleurs d'*aquarelle*, et on obtient ainsi toutes les nuances nécessaires.

MANIÈRE DE PRÉPARER PLUSIEURS COULEURS.

Chicorée.

Prenez un petit paquet de racine de chicorée brûlée et en poudre, semblable à celle qu'on emploie pour le café, dans quelques provinces : faites bouillir cette poudre dans un litre d'eau, pendant quatre heures consécutives. Passez ensuite le tout dans un linge fin et blanc, et faites évaporer la liqueur au *bain marie*, le résidu sera la couleur cherchée. Vous ferez sécher cette couleur, à l'ombre, dans un vase vernissé, et vous la préserverez de la trop grande chaleur ou de l'humidité.

Outremer.

Les procédés par lesquels on extrait cette couleur, du *lapis lazuli*, sont trop variés et surtout trop multipliés pour qu'on puisse les citer ici. La plus belle des couleurs exigeait aussi la manutention la plus pénible et la plus minutieuse.

On doit se défier de l'*outremer* qui provient d'*Italie*, parce qu'il est rarement le produit de la

lazulite orientale, qu'il est imparfaitement purifié, ou qu'il a même subi un mélange étranger plus ou moins considérable. Comme cette couleur est d'un emploi difficile, nous renvoyons le lecteur à l'article *aquarelle*, où nous indiquons la manière de le préparer pour s'en servir. *Voy.* p. 265.

M. *Viguier père*, artiste, à Paris, rue des Marais-St.-Germain, n° 13, est connu depuis trente ans, pour la beauté de l'outremer oriental qu'il livre aux artistes.

Bleu de Prusse.

Cette couleur, sujette à verdir, ne pourrait s'employer en peinture telle qu'on la vend dans le commerce ; en conséquence on est obligé de lui faire subir l'opération suivante :

On écrase le *bleu de Prusse* en poussière très fine, et on la nettoie avec beaucoup de soin : ensuite on la passe au tamis de soie ; on la place dans un vase vernissé, et on jette dessus de l'eau bouillante, proportionnellement à la quantité de couleur qu'on veut préparer. On laisse refroidir cette eau, qui se repose et qu'on décante avec soin pour la déposer dans un autre vase, où elle forme un sédiment. On répète cette opération jusqu'à quatre fois, en posant l'eau décantée dans des vases différens. On la décante à son tour, et on jette l'eau ainsi reposée, et qui a donné quatre

sédimens différens qu'on réunit dans un seul vase, et auxquels on fait subir la même opération qu'à la couleur. Ce sédiment, ainsi nettoyé, est employé pour les peintures fines, et formé en *écailles* ou en *tablettes*, avec la *gomme arabique* et le *sucre candi*. Le reste de la couleur peut également être employé à tous les genres de peintures, et devient beaucoup moins susceptible de verdir. Ce lessivage a pour but de dégager du *bleu de Prusse*, l'*acide hydrocyanique* qu'il contient.

Seppia.

Cette couleur provient de la liqueur noirâtre contenue dans la vessie d'un poisson, qu'en France on nomme *seiche* ou *sèche*, en latin, *sepia*, et en italien, *seppia*. Cet animal est de la classe des *mollusques*, ainsi que le *calmar* ou *cornet* qui lui ressemble beaucoup, et qui, comme lui, possède également la même liqueur noire.

Lorsque ces animaux se sentent poursuivis par un ennemi quelconque, ils lâchent la liqueur que contient une vessie qu'ils ont *ad hoc*, troublent toute l'eau qui les environne, et parviennent, par ce moyen, à se soustraire au danger qui les menace. On en trouve beaucoup dans la *Méditerranée*, dans la *mer Adriatique*, dans l'*Océan-Atlantique* et dans le *Canal de la Manche*.

On fait sécher au soleil la vessie de ce poisson, remplie de sa liqueur, et avec un grand nombre de ces vessies, on forme des espèces de grappes qu'on vend aux fabricans de couleurs.

C'est ordinairement après une tempête et dans les grandes marées, qu'on trouve, après le reflux, sur la plage, une grande quantité de ces poissons ou de leurs os.

Pour préparer la couleur contenue dans la vessie, on commence par briser un grand nombre de ces vessies, et on met la couleur sèche qu'elles contiennent, à tremper dans un vase verni rempli d'eau pure et bouillante : on délaie bien cette couleur, et on a soin de la remuer cinq ou six fois et de la laisser reposer ensuite.

On décante l'eau à quatre reprises différentes, et les sédimens qu'elle laisse, servent aux tablettes fines. Le surplus sert pour la couleur de seconde qualité.

Quand les différens sédimens sont bien secs, on les broie chacun à part sur un porphyre en y mêlant de l'*eau de gomme arabique* avec une légère partie de *sucre candi*, et on la ramasse avec un couteau de corne ou d'ivoire, pour la mettre dans des formes et en faire des *tablettes*.

Quelques fabricans de couleurs y mêlent ou du *bistre*, ou de la terre de *Cassel* ou de la *laque de garance*. La plus pure est la meilleure.

On peut, soi-même, en préparer de liquide, dans un flacon qu'on porte avec soi sur le terrain, quand on y va peindre d'après nature, pour prendre des études quelconques.

Les *os de sèche* servent aux orfèvres pour dépolir les métaux. En les calcinant, et en les réduisant en poudre fine et bien tamisée, on se procure à peu de frais un excellent moyen de dépolir les ivoires, pour y peindre la miniature. On s'en sert aussi en aquarelle pour enlever des blancs : c'est ce qu'on nomme, *os de sèche porphyrisé*.

Noir de bougie.

Ayez un vase de porcelaine que vous suspendrez renversé, par un moyen quelconque, au-dessus de la flamme d'une bougie de cire pure. Au bout d'un quart d'heure, quand la fumée aura formé du *noir* en quantité suffisante, dans ce vase que vous baisserez à mesure que la bougie se consume, éteignez la bougie et laissez refroidir le vase. Alors, avec un pinceau sec, vous réunirez tout votre *noir de bougie*, et avec de l'*eau de gomme arabique*, mêlée d'un peu de *sucre candi*, vous délaierez votre noir avec un vieux pinceau, que vous laverez ensuite, et que vous garderez pour cet usage; plus cette couleur sera mêlée, plus elle sera foncée.

ÉCHELLE DE DÉGRADATION.

Exemple :

Soit le plan géométral rectangle A B L K (*Pl.* II, *fig.* 2) divisé en sept carrés égaux à A B C D, et indiqués par numéros, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

Si par la ligne F Z, on partage en deux parties égales le rectangle A B L K, et que sur cette ligne F Z qui leur servira de diagonale commune, on inscrive aux grands carrés égaux à A B C D, d'autres carrés égaux à E F G H, en élevant sur F H la perpendiculaire E G, et en joignant les points E H G F, on pourra prendre pour base le côté A B, comme plus rapproché de l'œil, et le côté K L comme le côté situé vers l'horizon.

Alors, si avec une teinte d'*encre de Chine* bien égale, on lave tous les carrés inscrits, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7; qu'ensuite, laissant le n° 1, on recommence la même opération sur tous ces carrés qu'on aura laissé sécher, à commencer par le n° 2; qu'on recommence ainsi de suite par le n° 3, puis par le n° 4, et ainsi de suite jusqu'au dernier, chaque carré inscrit se trouvera couvert d'autant de couches de couleur que son numéro contient d'unités, et se trouvera coloré exactement en raison directe de sa distance du point F.

Nous prendrons la teinte de chaque carré inscrit, pour la teinte moyenne de son plan, c'est-

à-dire, pour celle du plan vertical qui passerait par sa diagonale E G, ou *m n* parallèle à l'horizon.

Maintenant, si nous prenons pour ligne de terre la ligne A B′, et pour ligne d'horizon rationnel la ligne Q P; que le point P soit le point de vue ou point principal; de ce point P, nous abaisserons sur la ligne de terre A B′ la perpendiculaire P F′. Du point P, nous porterons en Q la distance F Z, et Q sera le point de distance. Portant, ensuite, de chaque côté de F′ les portions A′ F′ et F′ B′ égales aux portions A F et F B, nous aurons pour base A′ B′=A B. Si, maintenant, des points A′ et B′ nous menons les lignes A′ P et B′ P, ces lignes seront perspectivement parallèles à la ligne F′ P, et représentant les côtés A K et B L du plan géométral A B L K.

Pour tracer perspectivement le carré géométral A B C D; du point B′ au point de distance Q, nous menerons la ligne B′ Q qui coupera la ligne A′ P au point D′, par lequel nous menerons D′ C′ parallèle à A′ B′.

A′ B′ C′ D′ sera le carré perspectif représentant le carré géométral A B C D.

On aura ainsi de suite tous les carrés subséquens perspectivement égaux depuis F′ jusqu'en Z′, en employant le même procédé.

Si, par le point I′, qui est déterminé par l'inter-

section de la perpendiculaire F' P avec la diagonale B' D', on mène la ligne E' G' parallèle à A' B', et qui partagera le carré perspectif A' B' C' D' en deux parties perspectivement égales, qu'ensuite on joigne les points F' G' H' E', et on aura le carré perspectif E' F' G' H' inscrit au carré perspectif A' B' C' D'. On obtiendra de la même manière tous les carrés perspectifs inscrits sur la diagonale commune F' P et leurs diagonales parallèles à la ligne de terre A B'.

Si on prolonge ces diagonales en 7', 6', 5', 4', 3', 2', 1', et que sur le prolongement de chacune, on élève un plan vertical dont la hauteur 7' R, 6' S, etc. soit déterminée par une ligne quelconque P R, perpendiculaire au tableau, et perspectivement parallèle à la ligne P 7', dans le plan de laquelle elle se trouve, en R S T U V X Y; ces divers plans représenteront le plan vertical qui couperait chaque carré perspectif inscrit, par sa diagonale parallèle à la ligne de terre.

Avec une teinte égale, on colorera ces divers carrés perspectifs, et leurs plans verticaux correspondans, de la même manière qu'on a coloré les carrés du plan géométral A B L K, en commençant par les plans éloignés de la ligne de terre, on aura une *échelle de dégradation* des plans en raison de leur distance respective du point F'.

La teinte de ces plans verticaux, représentant

seulement la teinte moyenne du plan, ou celle du plan qui passe par la diagonale parallèle à la ligne de terre, dans chaque carré, ne peut offrir qu'un modèle pour arriver à des résultats plus positifs.

En effet, si l'on suppose que chaque point intermédiaire d'une diagonale à l'autre ait aussi son plan vertical, la teinte de ces plans devient plus légère ou plus forte d'une couche de couleur, selon qu'elle se trouve en arrière ou en avant d'un point seulement de la diagonale, et par conséquent, s'éloigne ou s'approche de la ligne de terre; aussi, plus les plans s'éloignent de cette ligne, plus ils doivent devenir forts en s'en rapprochant.

On remarquera qu'il serait facile de déterminer ainsi une infinité de plans verticaux et de leur donner la force graduée qui leur convient, mais que cette opération entraînerait avec elle beaucoup de confusion. Nous en avons assez dit sur cette matière pour donner le moyen de faire des essais.

Exemple.

On peut voir dans le paysage *abcd* (*Pl.* II, *fig.* 3) l'application de ces principes.

Le plan *ejsr* étant le plus éloigné, se trouve le plus faible. Le plan *fktq* devient plus fort; le plan *gluo* est encore plus vigoureux; *imnh* étant plus près est encore plus fort que tous les autres.

TROISIÈME PARTIE.

§. I.

DE LA *SEPPIA* : MANIÈRE DE L'EMPLOYER : DU GRATTOIR.

Pour délayer la *seppia*, on se sert de godets en porcelaine blanche, au nombre de quatre, dont trois pour la seppia, et un pour la *terre de Sienne* ou pour la *chicorée*.

On délaie de la seppia dans un godet, en la mettant d'une force moyenne, et on partage cette teinte en trois, de forces différentes suivant l'éloignement des plans du paysage. S'il faut modifier la force de ces teintes, on les fonce en y ajoutant de la couleur, et on les affaiblit en les étendant avec de l'eau pure. On doit avoir aussi deux verres pleins d'eau ; l'un, pour laver les pinceaux, l'autre, pour fournir de l'eau pure, si on en avait besoin.

L'esquisse du tableau étant terminée, à l'exception de celle des devants, on humecte d'abord avec un gros pinceau trempé dans l'eau claire, toute la partie du ciel qui se trouve à découvert, sans s'astreindre aux contours des objets plus rapprochés qui se dessinent dessus, sans quoi l'on

serait trop gêné. Lorsque l'eau est imbibée dans le papier, et qu'on ne la voit plus luire, avec une teinte légère de couleur, assez forte pour indiquer d'une manière caractérisée le degré de vigueur à donner au ciel, on lave les nuages et le ciel, sans trop s'astreindre à une servile imitation, tâchant de donner çà et là des teintes vagues qui se perdent dans le reste du ciel.

Lorsqu'on a couché une teinte sur le papier, on évite de repasser dessus avant qu'elle soit entièrement sèche, sans quoi l'on ferait des taches. Les nuages doivent être traités avec hardiesse et légèreté : le ciel doit s'éclaircir à mesure qu'il descend vers la terre.

On passe ensuite à l'horizon en donnant des teintes faibles et vaporeuses aux lointains, aux montagnes, aux forêts qui s'y trouvent, et qui ne doivent, pour ainsi dire, être qu'indiqués; la distance où ces objets se trouvent de l'œil ne permettant pas de les distinguer assez.

Après cela on s'occupe des plans intermédiaires, qu'on commence par les ombres principales, qu'on recouvre par des demi-teintes et par des reflets.

Pour les plans plus rapprochés, on recherche aussi leurs grandes masses d'ombre, qu'on pose avec une teinte de seconde ou de troisième force, suivant la distance où le plan sur lequel on tra-

vaille se trouve de la ligne de terre, afin de conserver tout le caractère de la composition, sans cependant trop forcer ces ombres, parce qu'il est possible qu'on soit obligé de repasser plusieurs fois dessus en lavant.

La force des teintes se calcule en partant de la ligne de terre, et va toujours en s'affaiblissant vers le fond du paysage; c'est ce qu'on nomme *dégradation des teintes*.

En général, sauf quelques exceptions, les ombres se posent d'abord, ensuite les teintes, puis les demi-teintes.

On doit faire attention que plus tard, les demi-teintes qu'on pose sur les ombres, en détruisant leur contraste avec la lumière, adoucissent beaucoup la vigueur des teintes ombrées, et qu'elles enlèvent une partie de leur couleur. Voilà pourquoi il faut, du premier coup, leur imprimer le caractère de vérité et le degré de force qu'elles doivent avoir quand les demi-teintes sont placées.

On observera que les teintes, tant qu'elles sont humides, peuvent fort bien être du ton nécessaire à l'objet et au plan qu'on représente, mais qu'une fois sèches, elles diminuent en force d'à peu près un tiers. On doit donc les préparer d'un tiers plus fortes, pour les avoir du ton convenable.

On ébauche les arbres, par les ombres, en laissant les parties éclairées absolument blanches :

on imite, autant que possible, le feuillé et la distribution du branchage de chaque espèce, sans néanmoins s'arrêter à une feuille, à un rameau, ce qui ferait perdre la liberté de pinceau qu'on doit chercher à acquérir.

En feuillant, il faut s'attacher à mettre beaucoup de diversité dans la forme des feuilles, de manière qu'on reconnaisse l'espèce, mais qu'elles ne se ressemblent que peu entre elles, autrement on tomberait dans le défaut qu'on appelle *manière*.

Les arbres sont la partie la plus difficile du paysage, et il faut une étude approfondie de la nature pour bien les imiter. On s'attachera donc, dans l'hiver, à en copier quelques uns avec le terrain qui les porte, pour connaître la charpente et la distribution des branchages, la direction des troncs, afin d'avoir une idée de la manière dont les diverses espèces croissent, se groupent, s'inclinent, etc.; dans l'été, on dessinera également de semblables études pour connaître l'espèce de feuillage, la forme extérieure des masses, et le coloris.

On observera que les branches placées au-dessous de l'horizon, sont cachées par les feuilles qu'on voit alors en dessus, et qu'elles paraissent entièrement quand elles se trouvent au-dessus de l'horizon et sont démasquées par les feuilles qu'on voit alors par-dessous.

Il est encore à remarquer, qu'en général, les arbres qui se dessinent en ombre sur un fond clair, et font ce qu'on nomme *silhouette*, soit sur le ciel, sur une nappe d'eau, etc., doivent être jetés légèrement et du premier coup.

Ce principe est de rigueur pour les *silhouettes* : on cherchera donc la teinte qui leur convient, parce qu'on ne doit jamais repasser dessus. Quant aux objets qui se dessinent en clarté sur de grandes masses d'ombre, on doit épargner leurs contours avec beaucoup de soin et les esquisser au crayon, puis au pinceau, en ébauchant, et en observant de les faire toujours plus grandes, parce qu'en terminant, on les diminue de plus en plus, pour les amener à la forme des masses et des feuilles qui font *silhouette*. Si l'on n'avait cette attention, on serait tout étonné de voir sur le même arbre, deux espèces de feuillages, l'un clair, l'autre obscur, ce qui formerait une monstruosité bizarre et invraisemblable.

Les arbres qui sont sur le premier plan offrent des feuilles bien distinctes, bien découpées, des branchages bien prononcés, des contours bien arrêtés. Plus loin on croit voir les feuilles, mais on ne voit cependant que des touffes : plus loin encore, on ne distingue que des masses de feuillage, et à l'horizon, ces masses, ces touffes, ne sont, pour ainsi dire, qu'indiquées par une teinte

plate ; on les devine plutôt qu'on ne les voit ; elles se perdent dans le vague et dans les tons vaporeux des lointains.

On s'attachera à un faire large et hardi, en couchant des teintes plates, au lieu de pointiller et de papilloter ; néanmoins on s'efforcera de faire bien tourner les masses.

On doit disposer les différentes masses de feuillage de la manière la plus pittoresque et la plus variée. Pour cela, si on a trop de branches qui s'élancent, on met çà et là quelques grosses touffes de broussailles, pour rompre l'uniformité ; on entremêle les diverses espèces d'arbres en observant de ne les placer qu'aux lieux où la nature exige qu'ils croissent, et en faisant pencher des branches, tantôt d'un côté, tantôt d'un autre, pour indiquer l'agitation de l'air et le balancement presque continuel des tiges.

Les broussailles, les eaux, les forêts, les figures d'hommes et d'animaux, les plantes, les fabriques, etc., se traitent d'une manière analogue.

On commence les rochers par les ombres, par les crevasses, et on les termine par des teintes plates, sur lesquelles on repasse s'il est nécessaire.

Les devants du tableau doivent être touchés hardiment. Leurs détails doivent être plus finis et plus corrects, leurs ombres plus fortement accusées, et imprimées s'il se peut du premier

coup, afin de donner l'effet général à l'ensemble du tableau.

Les eaux s'ébauchent avec légèreté, par des demi-teintes, leurs ombres se font après. On marque dans les cascades, les pointes de rocher qui s'avancent, et qui doivent être plus éclairées et plus brillantes que la nappe d'eau, tandis que celles qui ne font que partager ou fendre les eaux doivent être plus foncées. On laisse aussi des cavités de place en place ; elles doivent être ombrées fortement. L'onde écume, blanchit en bouillonnant et se perd avec la surface inférieure de l'eau qu'elle trouble en y formant par sa chute des ondulations circulaires et concentriques. Dans quelques endroits on place des mousses, des plantes aquatiques, telles que roseaux, nénuphar, etc., quelquefois même des figures d'hommes et d'animaux.

Les figures s'esquissent légèrement et avec beaucoup de netteté, et afin de ne pas perdre leurs contours en terminant, on accuse de suite leurs ombres avec le pinceau, sauf à les retoucher plus tard.

Quand on a ainsi préparé l'ensemble du tableau, on passe sur les parties ombrées une teinte plate assez forte pour donner l'effet, et on laisse sécher son ouvrage.

Si on avait fait le ciel, ou quelque autre partie

trop foncée, on lave cette partie avec le pinceau bien rempli d'eau claire, après quoi, avec une petite éponge fine, douce et humide, on frappe légèrement sur cette partie, pour enlever l'eau et la couleur, jusqu'à ce qu'on soit arrivé au degré de force qu'elle doit avoir ; on laisse ensuite sécher le papier avant de travailler dessus. Il faut laver l'éponge souvent et la presser fortement pour en faire sortir l'eau et la couleur, et ne l'employer de nouveau que quand elle est propre. On doit aussi bien se garder d'appuyer sur le papier avec l'éponge, parce qu'on enleverait l'épiderme, ce qui occasionnerait des taches qu'on ne pourrait éviter qu'en repassant un encollage à la place endommagée.

On peut se contenter de laver ces objets avec un gros pinceau rempli d'eau pure, et les laisser sécher, ce qui fond toutes les teintes ensemble.

Pour donner plus de douceur et une teinte vaporeuse au paysage, avant de terminer les lointains et les plans intermédiaires, on forme, dans un quatrième godet, une teinte légère de *terre de Sienne brûlée* mêlée d'un peu de *seppia*, et on lave avec cette teinte tout le dessin, à l'exception des parties qui doivent être fort éclairées et même brillantes, telles que la partie éclairée des nuages, des eaux, des corps polis sur lesquels la lumière frappe perpendiculairement. Cette teinte

fond toutes les autres ensemble, leur donne une plus grande douceur, et en même temps plus de tendresse et plus d'harmonie. Pour cela, on se sert d'un gros pinceau, réservant les petits pour des objets de détail, le feuillé, les fabriques, les figures, etc. On n'esquissera, autant que possible, les devants du tableau et leurs détails, qu'après avoir donné cette teinte générale, afin de ne pas salir le papier par le frottement du garde-main, et fondre et perdre en même temps les contours de ces détails.

Quand tout est bien sec, et le papier tendu, après avoir esquissé les devants, on pose leurs masses d'ombre du degré de force qu'elles doivent avoir pour repousser les lointains et les plans intermédiaires. On esquisse ensuite, sur le tracé du crayon, avec la pointe du pinceau, les contours des masses de lumière, qu'on fait toujours plus grandes qu'elles ne doivent être, et en remplissant les parties ombrées avec la couleur, on doit bien prendre garde de ne pas altérer ces formes et ces contours, surtout dans les masses de feuillage, dans les figures, dans les plantes, etc. On achève de donner aux devants l'effet qu'on attend, par des demi-teintes et par des reflets, et on laisse tout sécher.

Pour terminer, on revient sur son travail avec de la couleur plus foncée, on imite alors les cre-

vasses, en forçant les ombres, on prononce les touffes et les masses de feuillage tant en ombre qu'en lumière, mais en épargnant toujours les clairs plus grands, pour arriver peu à peu aux contours qui les caractérisent, en déchiquetant, pour ainsi dire, les contours de ces touffes et de ces masses, et ombrant tout ce qui leur est extérieur.

On doit toujours travailler avec la pointe du pinceau; qu'on tient presque perpendiculaire au papier. De temps en temps il faut donner de petits coups de force dans les masses de feuillage éclairées, pour imiter l'ombre de dessous, comme aussi aux parties éclairées des troncs d'arbres, pour y figurer les cavités de l'écorce et ses inégalités : pour cela, il suffit de donner à un coup de pinceau une plus grande quantité de la teinte qu'il contient, cela vaut mieux que de repasser plusieurs fois dessus : cela donne un caractère de vérité, d'originalité et de netteté au travail, qu'on n'acquerrait pas sans cela.

On éteint ensuite les parties qui se trouvent dans l'ombre ; on distingue les masses de feuillage par des demi-teintes qui les approchent ou les éloignent, ou les font tourner. On prononce les feuilles et on en laisse passer çà et là, derrière, quelques unes avec des branches qu'on suppose dans l'ombre, qui doivent être foncées, et à travers lesquelles paraissent quelques clartés du ciel,

pour éviter de faire des masses trop lourdes. On doit aussi, de distance en distance, laisser échapper des branches et des rameaux destinés à supporter ces touffes et ces masses.

On termine les devants du tableau, qu'on appelle autrement *botte secrète* ou *repoussoir*, parce qu'ils servent, en effet, à repousser les lointains.

On recherche enfin l'ensemble et les détails de son ouvrage, en le regardant de loin, de temps en temps, pour juger de l'effet général auquel il faut s'attacher principalement, avant de s'occuper des mêmes détails, qui, pour cela, ne doivent pas être négligés.

Un principe dont il faut bien se pénétrer, c'est que lorsqu'on peint, l'imagination doit toujours précéder le travail de la main, en sorte qu'on ait dans la tête une idée distincte de l'objet que l'on veut représenter et des effets qu'on veut rendre, avant que le crayon ou que le pinceau vienne à le tracer : autrement on travaillerait au hasard.

Lorsque l'on a foncé quelque partie qui doit être éclairée, on peut y remédier en lavant cette partie avec le pinceau, et laissant imbiber l'eau, puis on applique fortement le doigt enveloppé d'un papier brouillard, sur la partie mouillée, et on le retire vivement. De cette manière, la couleur s'attache au papier brouillard et quitte le dessin en laissant la place plus claire. On peut

employer ce moyen pour éclairer une masse de feuillage et d'autres objets de détail. On peut aussi frotter la place avec de l'os de sèche porphyrisé.

Dans d'autres cas on peut se servir du grattoir : alors on ne gratte que très légèrement les parties qui doivent être brillantes, après quoi on frotte doucement la place avec le *caoutchouc*. S'il est nécessaire on emploie derechef le pinceau, pour nettoyer les contours, mais ce doit être avec beaucoup de circonspection.

Voici un autre procédé que nous tenons de M. Mérimée.

Pour épargner les parties éclairées de certains détails sur les devants, après avoir esquissé nettement leurs contours, on fait un mélange en parties égales de *blanc de plomb* et de *bleu de cobalt* réduits en poudre très fine, on délaie ce mélange dans un godet avec de l'essence de térébenthine très grasse, et on en forme une pâte liquide. Ensuite, avec un pinceau bien fin et bien délié, rempli de cette pâte, on dessine légèrement les détails en question, en les couvrant entièrement d'une couche de cette pâte qu'on laisse sécher parfaitement. Ensuite, avec une teinte sombre et vigoureuse, on place une couche de couleur légèrement et par petites parties autour de ce que la térébenthine a couvert, en prenant la précaution de ne pas appuyer le pinceau, et de manière

à remplir de couleur toutes les parties ombrées du fond, sur lequel les détails se dessinent en lumière ; de cette manière on n'enlève que très peu de *cobalt* et on a soin de laver souvent le pinceau avant de reprendre de la couleur. On laisse parfaitement sécher son ouvrage, après quoi, avec de la mie de pain demi-rassis, on frotte ces endroits jusqu'à ce que le papier reparaisse, ce qui a lieu immédiatement.

On nettoie ensuite les contours avec un petit pinceau de détail, et on donne à ces détails ainsi estampés le coloris et la forme qui leur conviennent. Cette méthode est excellente, et lève une des grandes difficultés du lavis, celle d'épargner les clairs. Elle vaut infiniment mieux que le grattoir. Néanmoins il est des cas où le grattoir peut être utilement employé, surtout dans les eaux.

Quand on sait manier la *seppia*, on peut laver des paysages sur papier de couleur, avec la *seppia*, le *bistre*, la *terre de Cassel*, l'*encre de Chine*, employés chacun isolément, pour chaque dessin. On épargne les parties éclairées et on les rehausse par du *blanc léger*. Dans ce cas, la couleur du papier fait les demi-teintes, les ombres et les reflets sont produits par la couleur dominante. Cette méthode, fort simple et fort jolie, fait bien souvent valoir des dessins fort médiocres

d'ailleurs. C'est un genre de lavis qu'il est bon de connaître, mais qu'on ne doit employer qu'avec discernement.

Quelques personnes emploient utilement le *jus de réglisse*, mais il faut le préserver des mouches.

§. II.

DE LA TEINTE NEUTRE, OU MÉLANGE.

La *teinte neutre* ou mélange est le résultat de la combinaison du *bleu de Prusse*, de la *laque garance* et de l'*encre de Chine*.

On forme de ces trois couleurs une teinte d'un bleu grisâtre, qu'on partage en trois portions de forces différentes et graduées, comme dans le lavis à la *seppia*, pour travailler les lointains et les plans intermédiaires.

A mesure que les plans se rapprochent, on fonce la teinte en y ajoutant de la couleur, mais toujours dans la même proportion.

Quand les élèves sont un peu formés à cet égard, ils peuvent peindre les lointains avec la teinte neutre, et les plans plus rapprochés avec de la *seppia* mêlée de *bleu de Prusse*. C'est la meilleure manière de commencer à comprendre et à étudier le coloris. Ce genre de travail tient le milieu entre le lavis à la *seppia* et la peinture en *aquarelle*.

QUATRIÈME PARTIE.

§. I.

DE L'AQUARELLE.

Considérations générales ; travail de l'aquarelle; du portrait en aquarelle ; cadres.

Avant de parler du travail manuel de l'Aquarelle, nous croyons qu'il ne sera pas inutile d'entrer dans quelques détails préliminaires, basés sur l'étude de la nature et sur l'expérience des anciens.

Lever du soleil.

Lorsque cet astre est sur le point de paraître au-dessus de l'horizon, les nuées se teignent d'un bleu foncé tirant sur le violet. Elles s'animent ensuite de teintes plus claires et deviennent violettes : plus tard, d'une couleur laqueuse, ensuite carminées et d'un rouge d'autant plus vif et d'autant plus brillant que le soleil s'élève vers l'horizon.

Bientôt son disque paraît d'une couleur de feu rougeâtre, il s'élève au-dessus des vapeurs de l'atmosphère, qu'il colore d'une teinte moins foncée, et qu'il finit par animer d'une clarté jaunâtre qui blanchit à mesure qu'il monte vers son méri-

dien. Les objets terrestres se ressentent de cette gradation : leurs parties éclairées sont d'une couleur de laque noyée dans les vapeurs du matin : les lointains sont très vaporeux au lever du soleil, tout se ressent du mouvement général imprimé à la nature par la renaissance du jour.

Milieu du jour.

Dans cet instant, le soleil colore les nuages d'une teinte blanchâtre et brillante qui se dessine fièrement sur l'azur du ciel, et dont l'œil supporte difficilement l'éclat. Le corps des nuages alors est grisâtre, quelquefois d'un gris noirâtre ; les objets terrestres qu'il éclaire offrent des contrastes d'ombre et de lumière très prononcés ; les objets se détachent moins les uns des autres ; les lointains sont d'un bleu plus foncé ; le ciel est parfaitement éclairé, et les objets terrestres se prononcent dessus d'une manière tranchante.

Coucher du soleil.

Aux approches du coucher de cet astre, le ciel est embrasé des feux du jour ; toute la partie inférieure du ciel et des nuages est éclairée et change de nuance à mesure que le soleil descend vers l'horizon. Elle est d'abord d'un ton jaunâtre, puis *orangé clair*, et successivement *orangé foncé*, *rouge pourpre clair*, *rouge pourpre foncé*, *rouge violâtre*, *violet*, *bleuâtre*, *bleu noirâtre*, jus-

qu'au moment où le soleil disparaît entièrement ; lorsque le ciel est pur, sa partie inférieure, à cause de la réfraction, reste éclairée et teinte de couleurs brillantes, encore long-temps après qu'il a disparu.

Les objets terrestres, dans leurs parties éclairées, doivent participer aux teintes du ciel et des nuages.

On observera qu'au lever et au coucher de cet astre, la cime des montagnes se prononcera légèrement sur le ciel, avec lequel elles semblent se confondre, tandis que leurs bases semblent noyées dans les vapeurs qui s'exhalent des vallées qu'elles dominent. Souvent les nuées qui nous cachent le soleil sont éclairées dans leur région supérieure, soit en tout ou en partie ; mais la teinte qui convient à cette clarté est presque toujours celle de la partie inférieure ; le milieu du nuage, dans ce cas, forme une surface opaque et tournante. Dans les pays chauds, les vapeurs sont moindres, et les lointains tranchent plus nettement sur le ciel, dont le bleu est plus foncé que dans nos climats. A cette heure tout est tranquille et indique le repos de tous les êtres, par conséquent on voit peu de mouvement.

Clair de lune.

Il est très difficile de rendre exactement les ef-

fets du *clair de lune,* parce qu'on ne peut le faire que de mémoire, tandis que les paysages peints le jour se rapprochent plus de la vérité, puisque l'artiste peut comparer ses teintes avec celles de la nature, ce qui ne peut avoir lieu la nuit.

Les objets peints dans un clair de lune doivent offrir des tons mystérieux, des reflets nombreux et variés, et se trouver eux-mêmes en petit nombre. Toute la clarté doit être réservée pour le ciel et pour les eaux : voilà les objets essentiels qui doivent former le fond du tableau.

On oppose quelquefois à la lueur pâle de la lune, les flammes brillantes et rougeâtres d'un incendie, d'une éruption volcanique, ou la lumière des torches, ou celle des habitations.

Ciels pluvieux.

On imite la pluie qui tombe par ondées, par des bandes de couleurs parallèles, qui se confondent insensiblement avec les nuages, et qui tombent jusqu'à terre, tantôt verticalement, tantôt diagonalement, d'une manière toujours subordonnée à l'impulsion des vents, qui doit être indiquée par la courbure des tiges des arbres, par le flottement des pavillons, par le sens où tournent les girouettes et celui où les nuages semblent s'entasser, chassés par le vent. Ces ondées peuvent tomber à l'horizon avec les masses duquel elles se

confondent ; mais aussi, elles peuvent tomber sur des plans plus rapprochés, et alors elles se dessinent d'une manière sombre sur le ciel ; tandis que sur les objets terrestres elles deviennent d'un gris bleuâtre et vaporeux, et masquent quelquefois, par leur intensité, toute la partie de l'horizon qui se trouve derrière elles.

On observera qu'en général les objets d'une grande élévation et qui sont près de nous, sont très ombrés dans toute la partie qui se dessine sur le ciel, et que leurs parties éclairées ne deviennent brillantes qu'autant qu'elles se rapprochent de leurs bases et se dessinent sur les objets terrestres ; que leurs ombres et leurs lumières deviennent plus prononcées à mesure qu'elles descendent vers nous.

Orages.

Un orage réunit souvent des contrastes frappans d'ombre et de lumière : le ciel, dans une partie, peut se trouver couvert de nuages lourds et épais, quelquefois de nuages teints des plus riches couleurs, dont la chaleur et l'aspect flattent l'œil de l'artiste, mais que la palette ne peut rendre qu'aproximativement et par des oppositions. Le ciel peut se trouver embrasé comme au coucher du soleil ; d'autres fois, des nuages intermittens dérobent le ciel à de certaines portions de terrain,

tandis que cet astre continue à éclairer d'autres parties qui paraissent fort brillantes : quelquefois l'effet de la foudre contraste par son éclat avec l'obscurité profonde qui couvre la terre. C'est dans l'étude de la météorologie et dans l'observation de la nature qu'il faut chercher les idées et les teintes de ces sortes de phénomènes.

Arc-en-ciel.

Dans un pays montueux, il n'est pas rare de voir tomber des ondées partielles; quelquefois même l'arc-en-ciel paraît au milieu des montagnes et se fond insensiblement avec le ciel. Dans ce cas, la cime des monts placés derrière la pluie, ne paraît presque plus, et l'on ne distingue qu'à peine les contours vaporeux des objets qu'elle masque.

Pour représenter l'arc-en-ciel, on épargne toute la partie qu'il embrasse, tant sur le ciel que sur la terre, et on lui donne les couleurs du prisme bien distinctes et mises chacune à leur place. Ces couleurs réunies ensemble, sont quelquefois pâles, d'autres fois vives, mais toujours en raison de la clarté du soleil et de l'intensité de la pluie ; elles se fondent ensemble par une liaison insensible. Le rouge est toujours du côté du soleil : on peut le faire avec du *vermillon* mêlé de *carmin garance*. La bande jaune doit être de moitié moins large que

la bande rouge, et le tout doit se fondre, à ses extrémités, avec le ciel. La force de ces couleurs, comme nous l'avons déjà dit, varie à l'infini, tantôt à cause de l'intensité de la pluie, ou à cause de sa faiblesse, tantôt parce que les rayons du soleil traversent presque horizontalement des nuages ou des brouillards épais qui les interceptent ; alors le *rouge* est plus large, le *jaune* et l'*indigo* sont à peu près toujours les mêmes.

Il arrive souvent que deux ou trois *arcs-en-ciel* se trouvent joints au premier, mais ils sont en arrière, et ne sont jamais aussi prononcés que le principal ; ils se réunissent et forment une suite de teintes circulaires fort agréables à l'œil : d'autres fois l'arc-en-ciel n'est prononcé qu'en partie.

Il est encore une autre espèce d'arc-en-ciel : c'est *l'arc-en-ciel lunaire* : celui-ci n'offre presque pas l'apparence des couleurs du prisme, et ne présente qu'une trace blanchâtre qui se dessine d'une manière brillante sur le ciel. Ce phénomène a lieu, quand le spectateur est placé entre un nuage épais qui répand une pluie abondante, et la lune brillante et dégagée de vapeurs, et dont les rayons vont se briser dans les gouttes de cette pluie.

Pour imiter cet arc-en-ciel, il suffit d'en épargner la place, et de fondre la couleur des tons voisins avec ses extrémités, après quoi on lui donne une teinte vaporeuse au moyen de l'*encre*

de Chine mêlée de *bleu de Prusse* et de *laque de garance*.

Marines.

Les marines, en général, offrent une grande variété d'objets et des contrastes nombreux et frappans, tant dans le ciel que dans les eaux, dans les ombres que dans les lumières. C'est une étude particulière à faire de cette partie intéressante du paysage, afin de ne pas faire de contresens, de mettre toutes les parties de son tableau en rapport les unes avec les autres, et surtout de se conformer scrupuleusement à la vérité des effets d'ombre et de lumière.

Parmi les situations nombreuses de la mer propres à rendre l'effet, il n'y en a, pour ainsi dire, que deux : la tempête et le calme.

Tempête.

Dans une tempête, on s'attachera à la vérité des effets, à la transparence des eaux, au naturel des fracas et du désordre qui bouleverse le ciel et les ondes. On anime la scène par quelque naufrage, par des vagues écumantes, des barques, des débris, des matelots, des noyés, des oiseaux de mer et de proie, les nuages, la foudre, le coup de vent, et toutes les ressources que l'imagination, guidée par le goût, peut offrir ; mais on

s'interdira des choses trop forcées, et l'on n'admettra que ce qui est vraisemblable.

Calme.

Le calme, plus aisé à rendre, se fera par la planimétrie des eaux, par l'immobilité des pavillons et des voiles, qui doivent retomber sur les mâts. Quelquefois cependant un vent frais peut s'élever et faire voguer légèrement un vaisseau dont il enfle les voiles. On anime une semblable marine par tous les moyens que le mouvement d'un port semble comporter.

Effets de neige.

Cette partie du paysage se traite de même que le reste : on donne aux objets le coloris et la forme, et on épargne le papier absolument blanc aux endroits où la neige doit se trouver. Les parties de neige qui sont dans l'ombre s'indiquent par une teinte bleuâtre, tandis que celles que le soleil éclaire, restent d'un blanc mat. Le fond du ciel doit être d'un bleu grisâtre, sur lequel la neige, qui couvre les objets rapprochés, se dessine en blanc, ceux situés à l'horizon devenant très vaporeux et grisâtres.

On peut peindre des effets de neige sur papier de couleur et rehausser avec du blanc. Le papier bleu de ciel est le meilleur pour cet usage.

TRAVAIL A L'AQUARELLE.

Préparation de l'outremer.

L'*outremer* le plus fin et le plus pur, réduit en poudre presque impalpable, est celui qu'on doit employer. Au moment de s'en servir, on en place une très petite quantité dans un godet de porcelaine, autant qu'on le juge nécessaire, et on verse dessus assez d'eau pour que toute la couleur en soit parfaitement imprégnée; on la remue aussitôt dans tous les sens, et on laisse l'eau la pénétrer à son aise; ensuite, avec une solution étendue de *gomme arabique* mêlée d'un *atome* de *sucre candi*, on mêle cette couleur, en se servant d'un pinceau *ad hoc*, et on l'étend d'eau, assez pour que la couleur y soit en quelque sorte suspendue.

On prépare une teinte plus foncée pour la partie supérieure du ciel, en employant le même procédé, mais en y mêlant beaucoup moins d'eau.

Quoique l'*outremer* n'offre pas beaucoup de principes colorans, néanmoins, comme on le réduit en poudre très fine, on conçoit qu'une très petite quantité suffit pour un grand volume d'eau.

TRAVAIL.

Soleil couchant.

L'esquisse du tableau étant terminée, de même

que dans le lavis à la *seppia*, on humecte avec un gros pinceau toute la partie du ciel sur laquelle on doit appliquer le bleu : le reste doit être garanti par un papier découpé, s'il est nécessaire, dans la forme des nuages, s'il y en a, et toujours pour la partie qui se rapproche de l'horizon, et sur laquelle on ne doit pas coucher d'*outremer*. Ce papier se fixe sur les bords extérieurs au cadre du dessin, par le moyen ou d'épingles, ou de colle, ou de gomme très intense. La partie qui pose sur le dessin est maintenue par la main gauche qui la presse lorsque le pinceau lave sur ses contours.

Quand l'eau avec laquelle on a lavé le ciel ne luit plus, on couvre toute la partie qui doit être bleue, d'une teinte faite avec de l'*outremer* mêlé d'un peu de *laque de garance*, et on fond cette teinte avec de l'eau pure qu'on y ajoute à mesure qu'on descend vers l'horizon. On laisse sécher cette première teinte, et on attend pour travailler, que le papier soit sec et tendu.

On compose alors, dans un godet de porcelaine, une teinte violâtre avec de la *laque de garance*, de l'*outremer* et de *l'encre de Chine*, pour ébaucher l'ombre des nuages, et leur donner du corps, en ménageant les reflets. Cette première teinte doit être très faible.

Quand le ciel est ébauché, on s'occupe des lointains ; pour cela, on les colore légèrement avec

une teinte faible de *laque de garance* pure, qu'on laisse sécher, et sur laquelle on en couche une autre fort légère d'*outremer*, afin de lui donner de la transparence. On prépare les montagnes, les eaux, et tous les objets éloignés avec ces deux teintes.

Après que tout est sec, on renverse le dessin la tête en bas et les pieds en haut, et avec une légère teinte de *vermillon*, on colore la partie du ciel qui borde l'horizon en prenant bien garde d'offenser les contours des lointains, des nuages, etc.; pour cela, on enlève le papier qui garantissait toute cette partie, et on fond le rouge avec de l'eau pure, en l'éclaircissant à mesure qu'on se rapproche des nuages ou du bleu. Avant de coucher l'eau teintée de *vermillon*, il est bon de laver toute cette partie avec une légère teinte de *laque de garance*.

Le papier étant sec et tendu, on prend de l'*outremer* plus foncé, avec un pinceau taillé en forme de brosse, et on donne à la partie supérieure du ciel, une seconde teinte plus vigoureuse que la première, en pressant le pinceau avec les doigts pour faire jaillir la couleur sur cette partie du ciel et l'étendre ensuite, en la fondant insensiblement du côté de l'horizon.

On laisse encore sécher le papier, après quoi, avec une teinte abondante et forte de *gomme-*

gutte, on colore toute la partie du ciel qui doit être d'un jaune rutilant, en diminuant la force de la teinte avec de l'eau pure à mesure qu'on se rapproche du bleu, et observant avec soin d'épargner les contours des lointains. On étend cette teinte en la fondant avec le ciel, et prenant de l'eau claire dans le pinceau, et dégradant la teinte à mesure qu'on approche du bleu, de manière qu'en arrivant à cette couleur il n'y ait plus que de l'eau dans le pinceau, et que le *jaune orangé* se perde dans le bleu d'une manière insensible. On termine alors les nuages, et avec une eau légèrement gommée, on glace sur la partie bleue du ciel et sur les lointains faits avec l'*outremer*. Ensuite, on colore la partie éclairée des nuages avec une eau teintée, composée de *laque*, de *vermillon* et de *gomme-gutte*, ou mieux, en appliquant ces trois teintes les unes après les autres, en gardant la *gomme-gutte* pour la dernière.

On doit bien se garder de poser cette teinte *orángée* sur le *bleu*, parce qu'on rendrait le ciel vert : mais si, par mégarde, on l'avait fait, on laisserait sécher son ouvrage, après quoi, avec un pinceau propre et de l'eau claire, on pourrait l'enlever. En posant cette teinte, on évitera soigneusement de toucher les contours des objets qui se dessinent à l'horizon : on les rendrait trop foncés et on les rapprocherait plus qu'ils ne doi-

vent l'être. Cette teinte d'ailleurs ne saurait leur convenir.

On ne saurait se dissimuler que l'*outremer* offre beaucoup de difficultés dans son emploi, mais on en est bien dédommagé par la beauté et par la pureté des teintes qu'il présente.

On doit avoir soin de fondre avec le pinceau, les déchiremens et les éraillemens que son application sur le dessin pourrait occasionner.

Autrefois on employait le *bleu de Prusse* dans les ciels et dans les lointains, et quand il était sec, on le lavait avec un gros pinceau rempli d'eau claire, pour adoucir ce qu'il avait de dur et de tranché. Cette méthode donnait beaucoup de douceur et d'harmonie au travail. On commençait par le *bleu*, ensuite le *rouge*, après quoi on glaçait avec le *jaune*.

Mais comme le *bleu de Prusse* verdit à la longue, on lui préfère aujourd'hui l'*outremer*, dont la solidité est depuis long-temps bien reconnue.

Quelques peintres, voulant représenter un ciel orageux, ou un climat sec et brûlant, au lieu de former une teinte orangée, posent à l'horizon une teinte plate de *laque* et de *vermillon*, et par-dessus cette teinte, quand elle est sèche, glacent une teinte de *gomme-gutte* pure. Cette méthode est la meilleure, parce que, de cette manière, les couleurs ne se salissent pas mutuellement.

On donne alors plus de corps aux nuages, s'il en est besoin, par des teintes plates, posées l'une après l'autre et formées d'*encre de Chine*, de *laque* et d'*outremer*. On ménage les reflets, pour faire tourner les nuages et les faire filer avec les autres ; ils ne doivent pas trancher durement avec le ciel, ou avec les nuées voisines ; il faut qu'ils se perdent dedans d'une manière insensible.

En général, quand on prépare le ciel et les lointains, il faut le faire par des teintes plates, sans mêler les couleurs, parce qu'il arrive souvent qu'elles se salissent l'une par l'autre ; on les couchera donc séparément, le *bleu* d'abord, le *rouge* ensuite, et le *jaune* après. On doit toujours laisser sécher son ouvrage avant de poser une autre teinte sur les premières appliquées ; on ne doit aussi mêler les couleurs que deux à deux et jamais trois à trois, dans la crainte de n'obtenir que des teintes sales. Si la partie bleue du ciel avait besoin d'être retouchée, on le ferait par le moyen de l'*outremer* convenablement gommé, et qu'on coucherait avec beaucoup de précaution.

Quand le ciel est terminé, on s'occupe des lointains. On passe dessus une teinte légère de *laque* et de *carmin*, ensuite on mêle du *carmin* et du *bleu de Prusse*, et on forme une teinte violette très légère, avec laquelle on travaille dans les lointains, de manière à laisser un peu dans le vague

les objets qu'on y voit, et qui ne s'indiquent que par des teintes plates. Pour les plans plus rapprochés, on mêle avec cette teinte un peu d'*encre de Chine*, et on fonce d'autant plus cette teinte qu'on se rapproche plus des devants. On ébauche les détails qui se dessinent à une certaine distance avec cette teinte plus violâtre, en y mêlant un peu plus de *carmin* et un peu de *laque*. Quand cette ébauche est sèche, on lave les lointains à l'eau claire et on laisse sécher. Si on les a préparés à l'*outremer* il ne faut pas les laver, ce n'est que dans le cas où l'on se serait servi de *bleu de Prusse*.

Cette méthode donne des tons vaporeux et fondans tout ensemble; elle est excellente, en ce qu'elle adoucit et éteint un peu les clairs qu'on a épargnés, et qui, se trouvant dans l'ombre, ne doivent offrir que des demi-teintes ou des reflets; de plus, elle enlève aux teintes posées le trop de couleur qu'elles peuvent avoir, et par cela même leur donne plus d'éloignement.

Quand les lointains sont froids et vaporeux, on les fait avec la *teinte neutre* en n'indiquant que la forme plate des masses. L'*outremer* doit être appliqué le dernier et fort légèrement.

Pour les plans intermédiaires, on emploie à leur ébauche une teinte violâtre foncée, composée de *bleu de Prusse*, de *carmin* et d'*encre de*

Chine ; mais on partage cette teinte en trois godets, contenant chacun une teinte de force différente qui se rapproche de la *teinte neutre*, mais qui est plus violette qu'elle. Les Anglais en ont de préparée en tablettes dont ils font un grand usage ; mais dans cet état, on ne peut la modifier qu'avec de l'eau, ou bien il faut y ajouter une plus grande quantité des couleurs qui la composent, tandis qu'en la faisant soi-même, on peut y mettre, ou plus de *bleu*, ou plus de *rouge*, ou plus de *noir*, et varier ainsi ses nuances. Néanmoins, la *teinte neutre* en tablettes peut être utile dans de certains cas, mais le nombre en est fort limité ; celle de M. *Newman* est la meilleure ; elle se vend en tablettes connues sous le nom de *neutral teint*.

On travaille avec les trois teintes dont nous venons de parler, comme à la *seppia*, en prononçant de suite tout ce qui fait *silhouette*. S'il se trouvait des taches au papier, on les couvre par un arbre, une broussaille, un oiseau, un rocher, une branche, une feuille, etc.

Les arbres qui se trouvent sur des plans éloignés doivent être traités hardiment, et avec la variété des formes qui les caractérisent, mais on ne les indique que par une teinte plate violette plus ou moins foncée, suivant leur distance de l'œil.

Les fabriques qui se trouvent sur ces plans s'indiquent aussi, légèrement et d'une manière carac-

térisée, avec les mêmes teintes; mais celles qui sont plus rapprochées, et qui offrent déjà certains détails, doivent s'ébaucher d'une couleur plus foncée, afin de donner à chaque objet et à chaque plan la force graduée qui le sépare des autres, et qui sert à donner au tableau l'ensemble qu'il doit avoir. On doit épargner leurs parties éclairées avec le plus grand soin.

On colore ensuite, avec une teinte orangée semblable à celle du ciel, toutes les parties éclairées par le soleil couchant, afin de leur donner un peu de la couleur rutilante du ciel. Cette teinte orangée doit se faire en couchant chaque couleur à part comme on l'a déjà dit. Toutes les parties ombrées des lointains doivent être vaporeuses, couvertes d'une teinte mêlée de bleu, qui est une couleur fuyante.

Les eaux doivent être particulièrement soignées. Si elles sont tranquilles, leurs ondes doivent offrir, de distance en distance, des bandes bleuâtres placées horizontalement, et d'autant plus foncées qu'elles se rapprochent plus des devants. Les objets situés sur leurs bords et dans leur sein, doivent se reproduire dans leur surface et s'y peindre renversés avec la couleur qui leur est propre, quoique moins foncée, et avec la forme approximative de leurs contours. Il est des cas néanmoins où ces objets doivent se reproduire avec plus de

vigueur qu'ils n'en offrent réellement dans l'atmosphère ; tels sont les arbres situés sur le bord de l'eau, et dont on voit le dessous naturellement plus sombre que la partie supérieure.

On prépare les eaux, dans les lointains, avec l'*outremer ;* dans les plans intermédiaires, avec la *teinte neutre* et sur les devants, avec la *seppia* mêlée de *bleu de Prusse.*

La partie qui avoisine l'horizon participe du coloris du ciel qui se réfléchit dedans. Entre les terrasses qui bordent les eaux et ces mêmes eaux, il y toujours une ligne plus ou moins éclairée qui sert à les faire trancher les unes sur les autres ; cette teinte indique l'extrémité de la planimétrie des ondes qui touchent la terre : on doit l'épargner avec beaucoup de soin.

On peuple les eaux, par des barques, des vaisseaux, des voiles, etc. ; mais pour donner du *grandiose* à son ouvrage, on fait, s'il est possible, ces sortes d'accessoires, d'une dimension très petite, ce qui produit des contrastes fort agréables, pourvu cependant que ces sortes d'objets se trouvent en rapport avec ceux qui les environnent.

Quant à celles dont la surface est agitée par des vents violens, ou par une tempête, les vagues qui s'élèvent souvent à une hauteur prodigieuse, blanchissent et se couvrent d'écume à leurs extrémités, et se détachent de la masse générale par des

formes très variées; souvent une d'elles couvre une partie du tableau. Plus elles s'éloignent, moins leur mouvement devient sensible, et enfin à l'horizon il n'est pour ainsi dire pas remarquable.

Les eaux courantes, comme celles d'un torrent, d'une rivière, d'un ruisseau, qui se brisent après des chutes considérables sur des rocs ou sur des troncs d'arbres, blanchissent d'écume et répandent dans l'atmosphère qui les environne une vapeur épaisse, sous la forme de brouillard, qui retombe en pluie très fine, qu'on voit quelquefois briller des couleurs de l'arc-en-ciel.

En général, les eaux sont bleues et fuyantes dans les lointains, verdâtres et foncées dans les plans plus rapprochés.

L'ébauche du paysage étant terminée, on s'occupe des figures qui doivent l'animer, et on se conforme, en cela, à ce qui a été dit dans les principes du lavis à la *seppia*, mais on n'emploie que de l'*encre de Chine* pure.

On distingue alors les différens terrains par des teintes plates, violâtres, qui les ombrent.

On délaie ensuite dans quatre godets différens, et chaque couleur à part, du *bleu de Prusse*, de la *laque garance*, de l'*encre de Chine*, et de la *gomme-gutte*. On forme ensuite, par le mélange de ces quatre couleurs, une teinte verdâtre plus ou moins foncée selon son degré de rapproche-

ment, et avec elle on colore toute la partie des forêts et des arbres qui se trouvent sur les plans intermédiaires. On épargne, en couchant cette teinte, les clairières, les herbages, les prairies, les vignes, les terres labourées, et généralement tout ce qui n'est pas bois, et qui doit être coloré par des teintes locales et particulières.

On colore les fabriques suivant le plan où elles se trouvent; on peut même s'en occuper et les accuser avant les plans plus éloignés, pour savoir quel degré de force on doit donner à ceux-ci. On indique en même temps la couleur des toits, des murailles, etc.; on s'attache à donner à chaque objet sa teinte et sa couleur.

Pour donner aux terrains plus rapprochés la force convenable, on les ébauche avec l'*encre de Chine* pure, en les fonçant à mesure qu'on se rapproche de la ligne de terre. On ombre aussi avec la même couleur quelques portions de paysage, pour imiter l'ombre portée des nuages sur la terre, et faire ressortir davantage certaines parties éclairées.

S'il se trouvait des saules sur le premier plan, on formerait une teinte froide et verte avec l'*encre de Chine* et la *gomme-gutte*, et avec cette teinte, on dessinerait les masses plates; on ferait ensuite ressortir les masses éclairées, en les découpant avec une teinte plus chaude et plus foncée, for-

mée de *seppia* et de *gomme-gutte*. Les jeunes rameaux qui se détachent des masses principales doivent avoir la couleur verdâtre.

Ce que nous indiquons pour une espèce d'arbres se rapporte à toutes les espèces en général. Néanmoins, si l'on avait des masses de feuillage éclairées par les rayons du soleil, on épargnerait leur place, on la dessinerait exactement, après quoi on les colorerait, soit en jaune ou en rouge, selon la saison. Pour ce genre d'étude, nous recommandons l'usage du pastel, qu'on évite de froisser en l'enveloppant dans un papier de soie, de crainte d'ôter au dessin le velouté et la fleur du crayon.

On forme alors une teinte verte avec de la *gomme-gutte*, un peu de *laque* et du *bleu de Prusse*, pour colorer les prairies et les parties en herbe, en épargnant les objets qui se dessinent dessus. Cette teinte est d'autant plus jaunâtre qu'elle s'éloigne de l'œil.

On en forme une autre d'un vert plus foncé, dont on colore les terrains plus rapprochés, pour arriver graduellement au ton convenable, et leur donner de la vraisemblance. On colore les arbres qui doivent l'être, en évitant de passer sur leurs ombres; car, dans l'éloignement, ces ombres n'offrent presque pas de couleur. Les figures placées à cette distance se sentent, pour leur coloris, de

l'espèce de vague qui existe sur le plan où elles se trouvent.

Des devants.

Les lointains et les plans intermédiaires étant finis, on s'occupera des devants du tableau, qu'on appelle autrement *repoussoir*, parce qu'en effet, par leur vigueur, ils semblent repousser les lointains dans le fond du paysage.

Des arbres.

Les troncs d'arbres s'ébauchent souvent avec de la *seppia* pure, ou bien on la mêle avec du *carmin* ou avec du *bleu de Prusse*, ou avec la *gomme-gute*, ou avec l'*encre de Chine*, selon le degré de chaleur qu'on veut leur donner. On épargne les clairs avec beaucoup de netteté, et l'on accuse les ombres d'une manière franche, large et vigoureuse, ménageant attentivement les reflets, afin de pousser de suite l'ouvrage à l'effet. Pour épargner les clairs, on peut utilement se servir de la *térébenthine*, comme nous l'avons dit à l'article *seppia*.

On imite les crevasses de l'écorce, ses inégalités, ses nœuds, après quoi on cherche la teinte qui convient pour les colorer. On achève les coups de force, on fait tourner les troncs et les branches, et quelquefois on les fait fuir. On s'étudiera

à ménager la transparence des reflets, afin de faire tourner les objets.

Le feuillé varie à l'infini, suivant la distance, l'espèce, l'âge, la distribution des branches, la couleur et la forme des feuilles propres à chaque espèce d'arbres en particulier, selon l'heure et la manière dont le soleil les éclaire. Il y a cependant des règles générales dont on ne s'écartera jamais :

1°. Les *silhouettes* doivent être accusées vigoureusement et du premier coup, sans y revenir ;

2°. La forme approximative des feuilles et des rameaux, doit être suivie, autant que possible, sans néanmoins offrir une servile imitation ;

3°. A mesure que les feuilles se rapprochent de la lumière, elles se teignent de couleurs plus claires et d'un jaune plus vif, tandis qu'au contraire, celles qui s'en éloignent deviennent d'un vert plus noir dans l'ombre, et plus bleuâtre du côté du reflet.

On couche donc à plat la teinte générale des principales masses de feuillage ombré, qu'on ébauche largement et par petites portions à la fois, en prononçant de suite les *silhouettes*. On fait passer çà et là, sur les branches et sur les troncs, des touffes de feuillage, pour varier un peu les formes ; on fait aller des branches dans toutes les directions, les unes à droite, d'autres à gauche, quelques unes en l'air, d'autres en arrière, et

d'autres en avant, mais en conservant toujours le caractère particulier de chaque arbre, son coloris, sa forme, sa situation naturelle, etc.

Si l'on veut imiter des feuilles mortes ou jaunies par l'automne, on broie sur la palette une bonne quantité de *gomme-gutte*, qu'on mêle avec de la *terre de Sienne brûlée*, ou avec de la *seppia*, ou de l'*indian yellow*, prenant ces deux teintes, chacune séparément, pour en faire des teintes chaudes, variées et même d'un vert foncé, si on y ajoute du *bleu de Prusse*.

Les branches s'ébauchent de *gomme-gutte* et de *seppia* mêlées, pour leur donner un peu de la couleur des feuilles qui les couvrent et qui reflètent leurs teintes sur elles. Les jeunes rameaux ont l'écorce légère, et dans beaucoup d'arbres, elle est d'un vert tendre.

Le bas du tronc des arbres, près des racines, doit aussi se couvrir de tons verdâtres, çà et là, pour indiquer la mousse qui les couvre, ou les plantes grimpantes qui s'y attachent, telles que le lierre, une vigne, des liserons, etc. On épargne alors la place des feuilles de ces plantes.

Afin de varier le coloris et les nuances de ces troncs, on les couvre en certains endroits avec une teinte froide, faite d'*encre de Chine* pure. Ailleurs on les échauffe avec une teinte composée de *carmin* pur, quelquefois avec de la *terre de*

Sienne brûlée. Ces teintes, placées de distance en distance, rompent la monotonie du coloris. On peut les arrondir avec une teinte bleuâtre.

Quand les masses de feuillage sont bien ébauchées, que les troncs, leurs mousses, leur plantes grimpantes et parasites sont bien prononcées, on revient sur son ouvrage de la manière suivante :

On mêle de la *seppia* et de l'*encre de Chine*, et avec un pinceau court rempli de cette teinte, on nettoie les contours des masses éclairées du feuillage. On retravaille encore le feuillé avec les teintes locales, ainsi que les branchages, observant de laisser échapper, par-ci par-là, de menus rameaux qui se confondent dans le reste du feuillage, indépendamment de celles qui sont destinées à soutenir les fortes masses, qu'on évite de faire lourdes et trop pleines, et à travers lesquelles on laisse voir le ciel, de distance en distance.

Les contours de ces masses ne doivent point être réguliers, mais une infinité de petits rameaux doivent s'échapper de tous les côtés, ornés de leurs feuilles vertes, jaunes, rousses ou noirâtres.

On travaille de nouveau les mousses, lierres, vignes, liserons qui s'attachent aux arbres, avec une teinte foncée, puis on colore leurs parties éclairées d'un vert, d'autant plus jaune qu'il se rapproche de la lumière. La teinte pourprée des

vignes se fait avec un mélange de *gomme-gutte*, de carmin et de *seppia*, ou avec de la *terre de Sienne brûlée*, mêlée de *carmin* et de *gomme-gutte*, ou avec de la *pierre de fiel* mêlée de *carmin*.

Les arbres verts se font par le mélange de l'*indigo*, des *terres chaudes* ou de la *gomme-gutte*, du *jaune indien*, ou de la *pierre de fiel*.

Des plantes.

On les dessine bien exactement, et on les épargne avec soin, comme dans le lavis à la *seppia*, après quoi on les ombre avec le coloris qui leur convient. On les achève en colorant leurs clairs et leurs reflets par des couleurs transparentes qui leur soient propres.

Des eaux.

Les eaux, sur les devants, sont quelquefois verdâtres, et doivent être ébauchées avec vigueur par les ombres, qu'on pose avec une teinte froide composée d'*encre de Chine* et de *bleu de Prusse*, quelquefois de *seppia* et de *bleu de Prusse*, après quoi on pose les demi-teintes et les reflets avec la même teinte, mais plus étendue d'eau. Ensuite, quand tout est sec, avec un peu de *gomme-gutte*, mêlée de *laque* ou de *carmin* en petite quantité, on adoucit les clairs. On laisse encore sécher son ouvrage, après quoi on achève les rocs et les cail-

loux, les plantes et autres objets qui s'y trouvent. Pour terminer, on glace sur les parties ombrées, avec une teinte légère de chicorée, ce qui leur donne beaucoup de transparence, et produit l'illusion des tons bitumineux de la peinture à l'huile.

Des rochers.

Les rochers doivent s'ébaucher avec vigueur et hardiesse : on doit, du premier coup, faire sentir leurs fentes et leurs cavités. Pour cela, on se sert avec succès de teintes chaudes, faites avec la *seppia* mêlée de *carmin*, ou de teintes froides produites par l'*encre de Chine* ou par la *seppia*, mêlées séparément avec le *bleu de Prusse*. On glace quelquefois par-dessus, avec des couleurs locales et transparentes ; d'autres fois, avec la *gomme-gutte* fort épaisse, mêlée ou de *carmin*, ou de *bleu de Prusse*, ou de *terre de Sienne brûlée*. On épargne alors fort attentivement, comme nous l'avons déjà dit, les plantes, fleurs, herbes, figures et autres détails, qu'on se réserve de terminer plus tard, comme on l'a indiqué plus haut.

Souvent on colore la partie éclairée des rochers avec une teinte orangée, et on glace leurs ombres avec le *carmin* pur, dans les teintes duquel on entremêle des tons verdâtres, et on passe par-dessus le tout avec de la *chicorée*.

On s'attachera à bien détailler et à bien terminer les devants, en leur donnant une vigueur convenable pour qu'ils éloignent les derniers plans. Cependant, on observera, avant tout, que leur force doit être proportionnée à l'éloignement des objets situés à l'horizon, afin de conserver, dans le paysage, l'effet général et l'harmonie du tout.

Quelquefois la partie éclairée des rocs est colorée par une teinte légère de *terre de Sienne brûlée*, ou de *jaune indien*, ou de *bleu de Prusse*, ou de *pierre de fiel*.

Nous ne saurions trop recommander, pour les devants, l'usage de la *chicorée*. Par son emploi, on arrive graduellement à la vigueur de la peinture à l'huile, parce que sa transparence donne les moyens de saisir avec facilité toutes les nuances du *clair-obscur*. Cependant cette couleur doit être appliquée la dernière de toutes, et quand tout est sec, parce qu'elle est très mucilagineuse, et que les autres couleurs ne mordraient pas sur elle.

Des figures.

Les figures n'étant qu'une partie accessoire du paysage, ne doivent pas être aussi soignées que le reste de la composition : elles ne doivent pas appeler l'attention, mais la soutenir. Il faut, néanmoins, qu'elles soient correctement dessinées, placées à propos, et dans les attitudes diverses qui

leur conviennent. Elles doivent être traitées avec esprit, et offrir le caractère de la vérité, tant dans l'espèce que dans la pose, le coloris, les habitudes, les vêtemens, les localités enfin qui leur appartiennent. On doit surtout s'attacher à la beauté et à la pureté des formes. La dégradation de leurs proportions et de leurs teintes doit être scrupuleusement observée : la vivacité de leurs teintes devient plus grande à raison de leur rapprochement de la ligne de terre.

Des reflets.

Dans tous les objets qui s'offrent à nos yeux on distingue toujours :

1°. La partie éclairée ;
2°. La demi-teinte ;
3°. La teinte ;
4°. L'ombre ;
5°. Le reflet.

Le reflet est opposé à la partie éclairée, et participe de la couleur de l'objet auquel il appartient, et de celle des objets voisins qui, frappés par la lumière, lui renvoient une portion de cette même lumière qu'ils ont reçue, modifiée par leur couleur particulière. Ainsi, la voûte d'un pont, vue par-dessous, offre le reflet de la lumière qui frappe sur l'eau, se teint de sa couleur, et par un angle de réflexion égal à l'angle d'inci-

dence, vient l'éclairer et lui imprimer une partie de cette même couleur.

On pourrait donc considérer l'ombre comme l'*absence de la lumière modifiée par le mélange des teintes diverses, reflétées dans son sein par les objets éclairés qui l'environnent.*

Il en résulte qu'il faut avoir toujours pour principe de colorer les ombres avec une portion de la teinte des objets qui les avoisinent le plus. Quant aux ombres éloignées, elles doivent participer à la teinte générale du plan sur lequel elles sont situées. Elles ne prennent que fort peu de couleur, et à mesure qu'elles s'éloignent de l'œil leur force se dégrade et finit par s'anéantir. On conçoit par conséquent qu'il en est de même des reflets, puisqu'à cette distance la presque totalité des objets ne s'indique que par des teintes plates et vaporeuses.

C'est par les reflets principalement qu'on parvient à saisir la beauté du *clair-obscur*, qui consiste à faire tourner tous les objets dans l'ombre, et à montrer quelle serait leur couleur naturelle, s'ils étaient éclairés.

DE LA GOUACHE.

La *gouache* est une manière de peindre qui a beaucoup de rapport avec celle de la peinture à l'huile, mais dans laquelle on se sert de couleurs

préparées à la colle ou à la gomme. On dit de ces couleurs, qu'elles *couvrent*, c'est-à-dire qu'elles sont épaisses et qu'elles *font corps*.

Ordinairement, elles sont préparées en tablettes ou en petits godets.

Ce genre imite l'effet de la peinture à l'huile, mais il est difficile d'atteindre en *gouachant*, l'harmonie, la tendresse et le fondu de cette sorte de peinture ainsi que les tons vaporeux de l'*aquarelle*.

Dans la *gouache*, on empâte les clairs, tandis qu'en *aquarelle* on les épargne.

Le fond des couleurs de gouache se compose des *jaunes de chrôme* et des *ocres*, qu'on mêle avec des couleurs transparentes. On emploie le *blanc léger*, pour certaines parties lumineuses. Quoique les *jaunes de chrôme* n'aient pas de solidité, on les préfère aux *orpins*, qu'on a totalement bannis de la peinture, à cause du danger qu'on courrait en les employant.

Les Italiens emploient beaucoup de gouache dans leurs *aquarelles*, pour rehausser sur les devants des parties éclairées qu'ils n'ont pas assez épargnées ; et pour adoucir le mat de ce genre de peinture, ils glacent par-dessus avec des couleurs transparentes, particulièrement avec la *gomme-gutte*, le *carmin* et le *bleu de Prusse* : quelquefois avec ces couleurs mêlées.

Pour gouacher, on broie sur la palette une

bonne quantité de *jaune de chrôme*, ou même, selon l'occasion, de *jaune de Naples*, avec un peu d'eau de *gomme arabique* et de *sucre candi* : on mêle cette couleur avec un peu de *gomme-gutte*, ou avec du *bleu de Prusse*, ou autre couleur transparente, pour se préparer des teintes de diverses nuances. Quelquefois on y mêle de la *seppia*.

On remplit ensuite un pinceau de ces teintes ainsi préparées et bien épaisses, et on dessine avec, les parties éclairées qu'on n'a pu assez épargner dans les détails des premiers plans. On laisse sécher parfaitement et on glace dessus de la manière suivante.

Après avoir nettoyé les contours de la gouache avec la *seppia* mêlée de couleurs transparentes, s'il est nécessaire, avec un pinceau bien propre, on prend, ou de la *gomme-gutte*, ou du *bleu de Prusse*, ou du *carmin*, ou une teinte formée de ces couleurs, ou même d'autres couleurs transparentes, ou bien simplement de l'eau de *gomme arabique* mêlée de *sucre candi*, qui l'empêche d'écailler, et l'on passe le pinceau à plat en glissant fort légèrement sur les parties gouachées, de peur de les altérer.

On revient encore sur son ouvrage pour le terminer, en l'examinant de temps en temps, de loin, pour juger de l'ensemble et de l'effet géné-

ral du tableau. Les parties qui auraient besoin d'être renforcées, ou bien éclairées, doivent être retouchées avec soin, afin de donner plus de grâce et plus d'effet à la composition. Les contrastes sont un des moyens sûrs d'y parvenir.

Glacis et tons vaporeux.

Lorsque, dans un paysage, on veut représenter, soit des vapeurs, soit des brouillards, on le fait, autant que possible, par le moyen du papier, en ne le couvrant que de couleurs transparentes et en formant des tons grisâtres avec l'*encre de Chine*, le *bleu de Prusse* et la *laque*. Mais si l'on a donné trop de force à quelque partie, on peut l'éloigner par un glacis fait avec du *blanc léger*, de la *laque de garance* et un peu de *bleu de Prusse* fort étendus d'eau. Quand ce glacis est sec, il éloigne beaucoup le plan sur lequel on l'a couché.

On peut aussi se servir de ce procédé pour adoucir un ciel trop dur, mais il faut être très sobre de ce moyen, parce qu'on risque de faire un ciel lourd. En *aquarelle*, on ne doit employer les glacis que pour adoucir son ouvrage et lui donner plus d'harmonie. On doit, en glaçant, ne prendre à la fois que peu de couleur dans le pinceau, et le passer très légèrement à plat sur son

ouvrage, dans la crainte d'enlever les couleurs déjà posées.

Quand on veut faire une aquarelle d'étude sur le terrain, on lave à l'*encre de Chine* et on colore après.

Quand les pinceaux sont trop remplis de couleur, on les décharge sur le garde-main.

§. II.

DU PORTRAIT EN AQUARELLE.

Après avoir terminé avec soin l'esquisse, qui doit être faite à la mine de plomb, sur un papier tendu sur carton, on forme une teinte légère d'*encre de Chine* mêlée d'un peu de *laque de garance*, et avec cette teinte on ébauche les ombres de la figure et de toutes les carnations. On place ensuite les rouges, avec une teinte composée de *laque* et de *vermillon*; cette teinte doit être fort légère.

On passe ensuite sur toute la figure, le blanc des yeux excepté ainsi que la bouche, une teinte plate d'*ocre jaune* fort étendue d'eau, pour les hommes seulement, car le teint des femmes et des enfans étant plus fleuri, il n'y entre d'*ocre* que pour les ombres et les demi-teintes, et encore en fort petite quantité.

On prépare ensuite les linges en les ombrant avec l'*encre de Chine* mêlée de *bleu de Prusse* et d'un peu de *laque*.

Si le fond est un ciel, on le prépare comme dans le paysage à l'aquarelle, et s'il y a des nuages, on s'attache à leur donner du corps et à les disposer de manière qu'ils fassent ressortir le brillant du masque par leurs oppositions d'ombre.

On ébauche les cheveux légèrement à l'*encre de Chine*, et on applique dessus une teinte plate locale, en épargnant les clairs, toujours plus grands que dans le modèle.

On colore les draperies après les avoir ébauchées de la même manière en épargnant bien les linges et leurs parties éclairées, qui se font par le mat du papier. On doit s'attacher, dans cette ébauche, à faire le fond et à couvrir tous les blancs du papier qui doivent l'être.

Si le ciel a été ébauché à la *teinte neutre*, on passe par-dessus une légère teinte de *laque* pour rompre la crudité des autres couleurs.

Quand les carnations sont sèches, on passe dessus une légère teinte de *laque* et de *vermillon* pour fondre ensemble toutes leurs parties.

On s'occupe ensuite des yeux, du nez, de la bouche, du menton, des oreilles, après quoi l'on prend de l'*outremer* fort étendu d'eau, et on place

les demi-teintes en les fondant avec les ombres et les rouges. On force aussi les ombres qu'on fait mourir insensiblement dans les reflets.

Pour cela, on prend de la *seppia* mêlée d'un peu de *carmin*, et on travaille les ombres avec, fondant toujours les couleurs les unes dans les autres. On retouche les cheveux, et par-dessus leur ébauche, on pose une teinte plate de la couleur qui leur convient, ce qui donne à l'ensemble du portrait le caractère de vérité qui doit le distinguer.

Avant de finir la tête, on s'occupe de terminer le fond, après quoi on travaille aux draperies, aux vêtemens, aux linges, ornemens et accessoires qui se trouvent au-dessous ou autour de la figure.

Pour terminer le masque du portrait, on prend une teinte vigoureuse de *précipité rouge* de *Cassius*, avec laquelle on fonce les cavités du visage, comme les narines, le creux des oreilles, l'orbite des yeux, la séparation des lèvres, les coins de la bouche, s'il est nécessaire, l'ombre portée du nez, celle du menton sur le cou; et pour lier le masque avec les cheveux, les fondre ensemble et les faire tourner en même temps, on mêle un peu d'*encre de Chine* et d'*ocre jaune* et on ombre ces parties avec cette teinte légère.

On doit surtout s'attacher à fondre toutes les teintes ensemble, et à les mettre chacune à leur place.

On retouche encore les rouges qui sont sur la pommette des joues, au-dessus des sourcils, sur le bout du nez, sur la pointe du menton, sur les lèvres, et sur les oreilles, après quoi on termine les cheveux, en gouachant légèrement s'il en est besoin.

On repasse ensuite sur son ouvrage qu'on termine au pointillé, ou en hachant, selon le goût ou l'habitude de la personne qui travaille. De cette manière on arrivera à la vigueur de la peinture à l'huile.

Quelques personnes se bornent à faire leur esquisse avec une aiguille d'argent, sur un vélin, ou sur du papier épais, ou même sur du carton de Bristol couvert d'une imprime très légère à la colle, et terminent leurs ombres et leurs draperies avec cette aiguille, et quelquefois avec un crayon dur de mine de plomb, et se contentent ensuite de colorer leur dessin avec des teintes plates. Elles emploient le grattoir pour réparer les fautes et les irrégularités du dessin. Cette méthode est jolie, légère et fort simple, mais elle demande une grande habitude.

D'autres font leurs figures à la *seppia*, et les vêtemens et autres accessoires à l'aquarelle.

Toutes ces méthodes, au reste, sont agréables, quand elles sont employées par des personnes de talent, mais elles ne sont pas du domaine véritable de l'aquarelle ; c'est un genre à part.

Beaucoup de peintres, dans la crainte de fatiguer leurs modèles par des poses trop longues, prennent d'abord la figure et une ébauche des ornemens accessoires au portrait, ensuite ils posent ces ornemens sur un mannequin et les peignent à loisir. De cette manière ils ont plus de facilité à finir tous ces objets, qu'il est difficile de saisir tandis que le modèle pose.

CADRES.

Il est de principe général qu'on ne doit jamais laisser le cadre de son dessin en blanc, s'il est fait à la *seppia*, parce que le blanc éblouit l'œil, le fatigue, et ne lui laisse plus l'activité nécessaire pour jouir de l'ensemble et des détails du tableau. Si, au contraire, vous placez votre ouvrage sur un cadre d'une teinte sombre, ou moins claire que le blanc, l'œil se repose et détaille avec plaisir les beautés du paysage : les parties éclairées paraissent plus brillantes, les ombres plus foncées, et de ce contraste naît l'harmonie du tout.

Quant aux dessins à l'aquarelle, c'est en observant le caractère général du tableau et son coloris, qu'il faut chercher la teinte qui convient au cadre.

On doit surtout éviter les couleurs qui heurtent durement celles qui sont dominantes dans le dessin. Ainsi, pour une aquarelle claire ou peu chargée en couleur, on prendra une teinte foncée qui la fasse ressortir : et, au contraire, si elle est sombre, on la posera sur un fond clair, qui puisse la faire valoir.

Quelques personnes emploient la *teinte neutre* modifiée à leur gré ; d'autres font, dans un godet, une teinte épaisse grisâtre où il entre du *jaune* et du *blanc léger*. D'autres enfin coupent leur dessin absolument sur les bords et le fixent ensuite sur une feuille de papier blanc ou de couleur, sans y faire d'autre cadre.

Pour cela, on humecte le derrière du dessin en laissant les bords secs, et avec un peu d'amidon qu'on place sur ces bords, on colle le dessin sur la feuille qui doit lui servir de fond. En séchant, le papier se tend, et semble faire corps avec celui sur lequel il est collé. Pour cette opération, il est bon de tendre auparavant le papier de fond sur le stirator. Les Anglais ont pour cela des cartons de couleur tout préparés, et de l'épaisseur du carton de Bristol. Le collage à demi-épaisseur est aussi fort usité.

On peut ensuite, si l'on veut, faire autour du dessin une encadrure au tire-ligne.

NETTOIEMENT DES GRAVURES VIEILLES OU SALIES.

Faites tremper la gravure pendant vingt-quatre heures dans l'eau pure : quand elle est à moitié sèche, couchez-la sur un papier brouillard bien propre, étendu sur un plan horizontal; prenez un gros pinceau rempli de *peroxide d'oxigène*, ou *eau oxigénée*, et lavez avec toute la gravure, qui, en séchant, redeviendra d'un blanc de neige.

DES FLEURS ET DES FRUITS. (1)

> Les Fleurs ne doivent point être pointillées, de quelques points que ce puisse être; elles se font en traits assez longs et tels que la fleur l'exige, ou bien déliés et près les uns des autres.... La nature paraît y avoir mis cette distinction;... et les petits traits ressemblent à autant de petites veines où la substance circule et lui donne ces couleurs.
>
> MAYOL, *Introduction à la Miniature.*

LA *palette* des fleurs se compose de la plupart des couleurs de miniature. On suit aussi dans leur disposition l'ordre de gradation des tons ; c'est ainsi qu'après le blanc d'argent, on place, de droite à gauche, les jaunes, parmi lesquels il faut replacer la gomme-gutte, qui est d'un grand usage.

Ensuite les rouges, qu'on commence par le minium, indispensable pour peindre les fleurs, et qu'il serait cependant urgent de remplacer encore mieux que par l'orangé mars. Le carmin de cochenille reprend aussi sa place après celui de garance, s'il s'agit d'ouvrages vigoureux et qui n'aient pas à souffrir de la lumière.

La laque jaune, tirée de la gaude, est encore d'un usage assez fréquent. (2)

---

(1) Cet article est de M. *Constant-Viguier.*

(2) On doit préférer celle que prépare M. *Robert*, peintre de la manufacture royale de Sèvres.

Les bleus d'outremer, de cobalt, d'indigo, et même le bleu minéral, le vert minéral et de cobalt, enfin la terre de Sienne calcinée, le brun mars bistre, la seppia et le violet mars.

L'encre de Chine, qu'il faut préférer, à la combinaison, au plus fort degré, de la gomme-gutte, du carmin et du bleu de Prusse, parce qu'elle forme souvent un mélange graveleux. L'encre de Chine peut tirer sur le bleu ou sur le roussâtre ; on réchauffe l'une avec du carmin ; on modère l'autre avec une pointe de laque et de bleu.

On fait usage de *godets* pour les teintes étendues. Quelques artistes même préparent les différens tons d'une même fleur, dans autant de godets, avant que de peindre. Cette précaution est bonne pour les ébauches d'après nature, où l'on ne saurait trop économiser le temps. Il est alors aussi très essentiel de ne pas noyer ses teintes ; l'excès d'eau a plusieurs désavantages, dont le premier est d'exiger plus de temps pour s'évaporer et sécher assez, avant de repasser une seconde teinte par-dessus.

Les *pinceaux* doivent être de trois ou quatre grosseurs différentes, mais toujours accouplés sur une même hampe, et les plus gros, presque plume à plume, pour faciliter l'opération du *retournement* dans la main ; l'un des deux sert à prendre la couleur, à former les teintes et à les appliquer

sur le papier ; l'autre, humecté d'eau, sert à adoucir ces teintes, soit en les passant, quand elles sont lavées, soit en humectant d'abord les contours où elles doivent se fondre insensiblement. Si l'on mouille trop le papier, la teinte, au lieu de s'y fondre, s'y extravasera irrégulièrement ; l'habitude seule peut indiquer le degré d'humidité qu'on doit donner au papier.

Dans le dernier siècle, on peignait généralement les fleurs sur *vélin*, et la collection des *Vélins du Muséum d'histoire naturelle*, est un monument remarquable de cette méthode, qui empruntait le secours de la gouache. On emploie encore le vélin pour les compositions ou les fleurs de petite proportion, et qui doivent être très soignées.

Mais le papier est d'un usage plus général ; les papiers vélins de Wise et de Whatman sont aujourd'hui préférés, parce qu'ils offrent un grain uni et beaucoup de corps. On les tend ou sur un carton ou sur le stirator. (1)

Comme il est essentiel de saisir bien juste les tons, il faut, de préférence, consacrer pour le *garde-main* qui sert à essayer les teintes, une portion de la feuille de papier sur laquelle on peint C'est le moyen le plus sûr de s'assurer de l'identité des tons avec les essais.

---

(1) Voyez *Pl.* II, *fig.* 1.

Le *dessin* ou trait des fleurs se cherche au crayon Conté, tendre, n° 2; on efface ensuite le trait presque entièrement, pour le reprendre de nouveau avec un crayon plus ferme, ou un Brookmann B B.

Ces deux opérations doivent être faites avec assez de légèreté pour ne pas salir, fatiguer ou épidermer le papier, et l'on ne doit pas appuyer assez fort sur le second crayon, pour y faire des sillons ou des raies, qui formeraient des traits colorés quand on viendrait ensuite à laver.

L'élève doit se garder de copier trop long-temps des modèles gravés; il finirait par adopter un faire plat et sec, une manière sans charmes et sans moelleux, parce que la plupart des gravures-modèles de fleurs, d'abord ombrées au pointillé et soutenues d'un trait, étant imprimées avec la couleur la plus générale, et d'un ton léger, il ne s'agit plus ensuite que de *colorier*, par teintes plates, sur cette préparation qui opère le modelé et la ronde-bosse, au point de n'exiger que quelques retouches de vigueur.

Pour arriver aux mêmes effets, il faudrait essayer aussi d'une préparation avec une teinte neutre (composée de laque, de bleu et d'encre de Chine); mais cette méthode, qui rentre dans celle du lavis, est tout-à-fait inadmissible, parce qu'elle n'est qu'une espèce de *coloriage*, et peut faire contracter une manière tout opposée à celle

de l'aquarelle, où la plupart des couleurs, plus ou moins étendues, produisent les clairs, les demi-teintes, et même les ombres qui leur sont propres.

Il faut donc, de préférence, se procurer quelques modèles à la main, de l'école de Van Spaendonck, ou de MM. Vandael et Redouté. Leur examen attentif laissera deviner le mécanisme à l'élève, et l'habituera bientôt à un faire large, moelleux, facile et transparent.

Les premiers essais et les études se font sur le *papier*, parce qu'il a sur le vélin l'avantage de permettre le lavis de plusieurs teintes les unes sur les autres.

Sur le vélin, la couleur a plus d'éclat; mais l'ébauche doit être faite au premier coup; chacun de ses tons doit être couché tel que l'offre le modèle, sans qu'il soit nécessaire de revenir, autrement que par un travail haché, plus ou moins nourri ou délié, long ou raccourci, mais toujours parallèle aux nervures et aux fibres des feuilles, parce qu'une seconde teinte enleverait celle qu'on voudrait remonter de ton.

A bien considérer, dans le plus grand nombre des fleurs, le modelé peut s'obtenir par le plus ou moins d'intensité de la teinte locale. Cette dégradation d'une couleur équivaut à une modification

faite à l'aide du plus ou moins de blanc, dont le papier produit l'effet en traversant plus ou moins la teinte par sa transparence.

Dans d'autres fleurs l'ombre exige, outre la couleur locale très foncée, le concours d'autres couleurs unies, comme le brun, le bleu, le rouge, etc.

L'aquarelliste ne perdra donc jamais de vue les trois couleurs primitives ; en les graduant à l'infini, par plus ou moins d'eau, il pourra modeler les objets dont elles forment le ton local, sans employer, ou du moins rarement, d'autres couleurs.

Le jaune d'or, le carmin de garance et l'outremer seront les types des trois couleurs primitives.

§. I. TONS JAUNES.

Les clairs pourront se faire de gomme-gutte ou de jaune d'or, suivant le ton verdâtre ou doré. Les demi-teintes, de jaune mars ; l'ombre, en ajoutant une pointe de rouge ou de la seppia ; on peut glacer la partie la plus foncée, d'une eau légère de terre de Sienne calcinée.

§. II. TONS VERTS.

Feuilles, tiges, calices, etc.

Pour toutes les parties vertes des fleurs, on peut employer le vert minéral et celui de cobalt ; mais

il faut leur préférer les mélanges, qu'on peut varier à l'infini, en les composant de bleu de Prusse, d'indigo, de laque jaune, de jaune d'or et de gomme-gutte. Ces verts seront d'autant plus vifs qu'on fera dominer l'une et l'autre des parties du mélange.

Le bleu de Prusse et la gomme-gutte, ou le jaune d'or, sont la base la plus ordinaire des verts; le bleu minéral, le cobalt, et surtout l'outremer, fournissent des tons plus brillans et plus fins.

On assourdit les verts avec une pointe de carmin; on les fonce avec de l'indigo; on les obscurcit davantage avec la seppia ou l'encre de Chine.

Quant aux verts brûlés, on peut les préparer assez crus de ton et les glacer, lorsqu'ils sont très secs, avec une eau de terre de Sienne calcinée.

Pour que les verts soient harmonieux et n'offrent pas cette crudité (aussi séduisante pour les ignorans que désagréable aux yeux des artistes), il est bon d'y introduire toujours une pointe de quelqu'un des rouges de la palette (le minium excepté).

§. III. TONS ROUGES.

Les laques de garance et le carmin, plus ou moins étendus d'eau, donnent une foule de tons rouges qui varient à l'infini.

Le minium, indispensable jusqu'ici, malgré ses

mauvaises qualités, pour les tons orangés, peut, quelquefois, se remplacer par une préparation que l'habitude seule fait réussir :

On lave d'une teinte de gomme-gutte assez colorée, la fleur orange, et quand cette première teinte est entièrement sèche, on la recouvre d'une seconde, composée de laque de garance ; la pratique seule doit indiquer la proportion et l'intensité de ces deux couleurs qui, en se combinant, produisent un ton bien plus frais que celui qu'on eût obtenu en mélangeant ensemble le jaune et la laque.

Le moindre tâtonnement, pour le rouge orangé, lui fait perdre son éclat et sa fraîcheur, et c'est avec beaucoup de prudence qu'on ombre les parties les plus sombres avec des bruns mêlés de laque, fondus insensiblement dans les demi-teintes.

§. IV. TONS BLEUS ET VIOLETS.

Il faut, pour les premiers, lorsqu'ils sont clairs, préférer l'outremer, qui donne plus de finesse et d'éclat aux fleurs ; à son défaut, on emploie le cobalt, qui ne manque pas de fraîcheur, et peut lui être substitué pour les parties lumineuses ou voisines du jour.

Ces deux bleus domineront encore dans les demi-teintes et les reflets, auxquels ils donnent de la transparence.

Le bleu minéral, le bleu de Prusse et l'indigo se relèguent dans les ombres et les mélanges ; il faut modifier leur teinte trop entière par une pointe de laque ou d'encre de Chine.

La laque carminée et le cobalt donneront des tons d'un *violet* parfait.

En faisant prédominer l'une ou l'autre, on produira un violet rougeâtre ou bleuâtre. Une pointe d'encre de Chine et de jaune sert à rompre la trop grande crudité de l'ombre de violets.

§. V. FLEURS NOIRES ET BLANCHES.

Elles offrent plus de difficultés à traiter que les tons qui précèdent.

Les unes se modèlent avec des eaux faiblement teintées de cobalt ou d'outremer, mêlés d'une pointe de laque. Cette même teinte, encore allégée, forme les demi-teintes ; on y ajoute un peu d'encre de Chine pour les plus fortes ombres. La difficulté la plus grande est de fondre insensiblement cette teinte grisâtre, bleuâtre, peu maniable, dans les lumières. Autrefois on couchait toute la fleur d'un lavis très léger de blanc d'argent, et l'on modelait avec les teintes grisâtres, en rehaussant les lumières et les détails éclairés, de blanc pur.

Les autres sont peu usitées ; pour la plupart, il suffira de combiner du bleu, ou de la laque, avec

l'encre de Chine, selon que le ton tourne au bleu ou au roux.

ÉBAUCHE.

L'ébauche de tous les tons doit s'opérer par teintes aqueuses d'une grande pureté, et d'une grande justesse de ton. Le ton le plus lumineux qu'offre la fleur, si ce n'est pas un brillant pur, doit servir de diapason à la première teinte locale. Dans les fleurs de plusieurs couleurs on commence toujours par teinter leurs parties les plus claires.

La première teinte locale dans les fleurs monochrômes, peut s'étendre sur toute la fleur; une seconde teinte, qu'on passe sur les parties de la demi-teinte, s'étend sur l'ombre et les reflets; une troisième et même une quatrième et cinquième teintes, encore plus fortes, servent à forcer de ton les parties ombrées. On peut, par cette manière d'opérer, arriver à une grande transparence, et la vigueur ne manquera pas, si l'on revient encore sur ces teintes, par un travail haché, à l'aide des mêmes tons plus colorés.

Dans l'ébauche, comme dans le fini, il faut souvent *retourner* les pinceaux dans la main, pour fondre, au moyen de celui qui n'est humecté que d'eau pure, les endroits où l'on doit passer la teinte dans une autre ou même dans le clair;

ou dans les milieux bombés que reçoivent la lumière ; nous avons dit ailleurs qu'il ne faut pas trop imbiber le pinceau pour ne pas mouiller le papier avec excès et faire faire goutte à la couleur.

DE QUELQUES FLEURS EN PARTICULIER.

Si l'on voulait entrer dans tous les détails d'opération propres à chacune des fleurs dont il est question ici, il faudrait consacrer à ce travail un espace que le format de ce Manuel ne comporte pas, et qui nécessiterait à lui seul un traité assez volumineux. Le plus grand embarras qu'éprouvent les commençans est dans la recherche de la composition des tons ; nous nous bornerons à indiquer, le plus succinctement possible, les couleurs propres à les fournir, en engageant l'élève à recourir à ce que nous avons déjà dit des *verts*, lorsqu'il s'agira des feuilles, des tiges et des rameaux, dont nous nous abstiendrons de parler de nouveau, à chacun des articles rangés alphabétiquement pour faciliter la recherche.

Althæa.

C'est une des fleurs les plus faciles à dessiner et à peindre ; on peut, comme pour celles qui sont plus compliquées, repasser le trait au pinceau ; ensuite on lave d'une teinte générale grisâtre, de cobalt et d'un atome d'encre de Chine ou de

laque ; cette même teinte, moins aqueuse et plus foncée d'encre et de laque, sert à modeler les ombres. Le carmin colorera les stries ; et la pyramide des étamines, lavée d'abord d'une faible eau de gomme-gutte, s'ombrera de terre de Sienne et de touches de seppia pour imiter l'ombre de ses rugosités.

Anémones hépatiques.

Celles qui sont bleues demandent une teinte générale de cobalt et une pointe de carmin ; le bleu de Prusse mêlé de carmin et plus ou moins foncé, sert aux demi-teintes et aux ombres. Les clairs ménagés, se lavent d'une eau très légère d'outremer.

Pour les *hépatiques rouges*, on lave d'une teinte générale de carmin, modifié d'une pointe de cobalt pour les demi-teintes. Cette même teinte, plus foncée, sert pour les ombres, qu'on glace, par parties, de précipité violet. Les étamines, trop petites et trop nombreuses pour pouvoir être épargnées, s'enlèvent au grattoir et à la gomme, ou, ce qui est préférable et plus sûr, se gouachent de blanc léger.

Bluet.

Ce que nous avons dit à l'article des *tons bleus* doit suffire pour donner la manière de les traiter.

Ciclamen.

Il faut en arrêter le trait avec soin, avant que

d'étendre la teinte générale, composée de carmin et d'une pointe d'outremer ou de cobalt; cette même teinte, de plus en plus foncée, donnera les tons d'ombres et l'on ménagera les reflets.

Cobæa.

Comme dans toutes les fleurs, il faut respecter les arêtes lumineuses, en passant la teinte locale composée de cobalt, ou mieux d'outremer.

Les demi-teintes se feront alors de bleu de cobalt et de carmin.

Le bleu minéral remplacera le cobalt dans les tons d'ombre.

Dahlia.

La gomme-gutte sert à colorer les disques; le jaune mars à l'ombrer; la seppia à accuser les inégalités. Le carmin de garance retouché de carmin de cochenille donnera le ton général; on ajoute du brun mars pour l'ombre.

Giroflées.

Dans la *giroflée jaune*, on ménagera autant que possible les pétales; la teinte locale la plus lumineuse se fait de gomme-gutte; les demi-teintes se remontent de jaune d'or et de jaune minéral; les tons d'ombres, dorés, se composent de terre de Sienne et même de laque.

La laque et le carmin étendus d'eau, donneront

la teinte locale lumineuse de la *giroflée rouge*; plus foncée elle servira à colorer les demi-teintes ; les creux ou les entre-fleurs exigent du brun mars et de la seppia.

Pour les *giroflées violettes* on emploiera de l'outremer ou du cobalt pour les mélanges.

Grenade.

On l'ébauche d'un ton général faible de minium pur, bien net ; du minium plus foncé, sert à colorer les demi-teintes, et l'on y ajoute du carmin pour les teintes d'ombre. Ce dernier mélange doit être d'une grande pureté, préparé et couché abondamment. La moindre fatigue lui ôterait l'éclat que le brun mars et la seppia releveront encore, si l'on en repique le milieu des ombres ; les aiguillons pourront se faire d'orangé mars, et les tiges, de brun mars bistre ou de seppia.

Iris.

Teinte locale légère : cobalt et pointe de laque.

Demi-teintes : ce ton plus coloré.

Ombres : ce ton obscurci d'encre de Chine, ou mieux, composé de bleu minéral, de laque, et d'encre de Chine.

Pour l'*iris de Perse*, on réservera les lumières, en modelant, à l'aide d'une teinte générale grisâtre, de cobalt et d'une pointe de laque.

Les pétales se feront de vert minéral ; leur base

de gomme-gutte, leurs panachures jaunes, de jaune d'or, ombré de jaune mars.

Le calice exige une teinte un peu foncée d'outremer ou de cobalt ; le bleu minéral s'emploiera dans les mélanges de demi-teintes, et l'indigo dans ceux des ombres, composés en outre les uns et les autres de laque et d'encre de Chine.

Jonquilles.

La teinte générale se prépare de gomme-gutte, ou mieux, de jaune d'or ; on ombre de jaune mars et même de seppia. Le brun mars peut servir à repiquer les creux ; quelques glacis de terre de Sienne donnent plus de chaleur aux tons dorés de cette fleur.

Laurier-rose.

On emploie la laque de garance très faible pour la teinte générale ; la même couleur, plus foncée, servira pour les demi-teintes, en y ajoutant une pointe d'outremer ou de cobalt. L'ombre se fait de carmin de garance et se remonte de violet mars.

Lilas.

Cette fleur exige un dessin bien arrêté ; avant que de commencer à la peindre on en repassera le trait avec une eau très faible de cobalt ou d'outremer.

On étendra ensuite avec précaution la teinte

locale légère de laque et d'outremer, de manière à réserver les clairs.

Le jaune doré, le carmin de garance, le cobalt, le précipité violet et le brun mars, sont les couleurs qu'on emploiera successivement pour modeler, par des tons plus ou moins foncés. Cette fleur est l'une des plus agréables par sa forme pyramidale, dans la composition des corbeilles et des bouquets.

Lis.

Comme pour toutes les fleurs de couleur blanche, on ménage les clairs en modelant avec des eaux plus ou moins colorées de cobalt, et d'encre de Chine pour les plus fortes ombres.

Le vert minéral sert à colorer la partie inférieure.

Le jaune d'or fournira le ton des étamines, et le jaune minéral leur donnera du velouté. On pourra ombrer de seppia et glacer de terre de Sienne.

Narcisses.

On préparera le *narcisse blanc* ou de *Constantinople* comme la fleur précédente. On peut verdir le ton léger de cobalt d'une pointe de gomme-gutte, et forcer de bleu, dans les ombres.

Le *narcisse jaune* se prépare comme la *jonquille.*

La gomme-gutte sert pour les pétales inté-

rieurs; le jaune mars sert à les ombrer; il en donne le ton exact. Les pétales extérieurs se colorent de laque de garance pour les clairs, et s'ombrent de carmin et de bleu de Prusse combinés.

OEillets.

Les œillets demandent aussi, à cause de leurs dentelures, à être bien purs de dessin, pour ne pas commettre d'erreurs en plaçant les teintes et éviter la perte de temps que causeraient l'embarras ou les corrections.

Il faut appliquer aux *œillets blancs* le travail décrit au §. v.

L'œillet d'Inde s'ébauche d'une teinte locale de gomme-gutte, assez vigoureuse; on peut ombrer de jaune mars et d'orangé; les panachures demanderont du carmin, et l'on ajoutera du brun mars dans les ombres.

Les carmins légers, étendus d'eau, donneront la teinte générale lumineuse des *œillets rouges*, en réservant les lumières. Ces carmins plus foncés et même forcés de mars bistre ou de violet mars, serviront à modeler la fleur.

Pour les *œillets violets*, ce que nous avons dit de ce ton au commencement de cette leçon devra suffire. (§. IV.)

Oranger (fleur et fruit d').

On consultera le §. v pour la fleur.

Pour le fruit, il faut préparer bien fraîchement une teinte de gomme-gutte et de minium, dont on le couvrira entièrement à l'exception des lumières. On ajoute plus de minium, ou même on l'emploie pur, pour les demi-teintes ; on le combine avec le brun mars pour les ombres. Il faut, par le travail, imiter autant que possible l'épiderme raboteux de ce fruit, l'un des plus difficiles à bien rendre à l'aquarelle.

Oreilles d'ours.

On prépare leur partie blanchâtre comme nous avons dit à l'article *Lis*.

Celle qui est jaune se colore de laque jaune pas trop foncée ; on revient avec cette même couleur mêlée de laque et de seppia pour les demi-teintes, les reflets et l'ombre.

Le ruban violet exige du carmin de garance et du bleu de Prusse, ou mieux du cobalt, qu'on retouche de précipité ; moins ces couleurs sont gommées et mieux elles rendent le velouté et les tons *flous* de cette jolie fleur.

Pensée ou violette tricolore.

Le calice et les pétales se coloreront de gomme-gutte ; le carmin de garance et le bleu d'indigo

fourniront les tons violets ; cette teinte, préparée très fraîchement, doit être couchée largement sur le papier, le frottement lui ôterait sa franchise et son velouté ; on la remonte de ton avec de l'indigo.

L'encre de Chine mêlée de laque et de cobalt sert à tracer les veines noires qui coupent les pétales jaunes.

Primevère.

Le carmin de garance donne le ton local ; une pointe de cobalt mêlée avec le carmin, servira pour les demi-teintes ; on ajoute à cette dernière teinte, du violet mars pour les ombres.

Le calice se fait de gomme-gutte et s'ombre de jaune doré, ou de jaune mars et de Sienne brûlée.

Renoncules.

La plupart des *renoncules* offrent des tons trop entiers pour que l'élève ne puisse pas les composer de lui-même.

Roses.

L'ouvrage que M. Redouté a publié sur les roses peut seul donner une idée de leurs nombreuses variétés.

Nous parlerons d'abord de la *rose à cent feuilles*, parce qu'elle entre le plus ordinairement, comme milieu, dans les compositions de fleurs.

Il faut en réserver avec soin les lumières, ou ne les colorer que d'une eau extrêmement faible de carmin de garance bien pur.

Une eau de carmin plus foncée servira pour les demi-teintes ; du carmin plus intense servira encore à préparer les ombres, le travail du cœur et l'entre-deux des pétales, qu'on peut repiquer de carmin de cochenille dans les endroits les plus foncés. On emploie le cobalt très léger pour modeler de nouveau la fleur, en glaçant les demi-teintes, les reflets et les ondulations de feuilles ; pour les ombres, on le remplacera par le violet mars, surtout dans l'ombre des feuilles les plus larges et de celles qui enveloppent extérieurement la corolle.

Les boutons exigent les mêmes teintes plus colorées ou plus faibles, suivant qu'ils ont acquis plus ou moins de maturité.

Pour les *roses blanches*, comme la *rose unique*, on consultera l'article *lis ;* le bouton se fera comme celui de la rose précédente, en tenant toutefois les tons moins prononcés ; et pour celles d'une autre couleur, ce que nous avons dit des principaux tons en commençant.

La *rose ponceau*, faite de minium et de carmin, demande la gomme-gutte ou du jaune doré pour le revers ou l'extérieur de ses pétales ; la laque et le brun mars peuvent en former l'ombre ; la feuille,

beaucoup plus petite que celle de la précédente, se fait de bleu minéral, foncé d'indigo dans les ombres.

Soucis.

On consultera pour leur teinte ce que nous avons dit des *tons orangés*, au §. III.

Tulipes.

Leurs variétés sont très nombreuses, et, comme on le remarque avec justesse, il y a peu d'individu qui n'offre toutes les couleurs de la palette, et même les tons que produirait la combinaison de ces couleurs entre elles. Cette multiplicité de teintes, jointe au svelte de la fleur, et à sa forme vasculaire, est le type de sa beauté.

Le trait doit en être, pour plus de sûreté, repassé au pinceau, au moins sur les bords des teintes vigoureuses.

On commence par laver avec des eaux légèrement colorées les taches ou parties de couleur plus claires, et l'on a soin d'adoucir et de fondre le bord avec le pinceau humide; on procède ensuite en peignant graduellement les tons les plus foncés, réservant pour les derniers ceux qui offrent le plus d'obscurité ou de vigueur. L'ébauche une fois terminée, on revient sur chaque ton avec une couleur moins étendue, et l'on travaille par hachures en finissant, pour imiter les fibres dont on suit le parallélisme.

Pour les *tulipes blanches*, on se rappellera la manière de préparer l'iris ou le lis.

La *tulipe jaune* se couche de jaune d'or très léger ; on fonce les demi-teintes en y ajoutant du jaune mars ; il sert aussi pour les ombres en le mêlant avec de la seppia. Les panachures rouges se font d'une teinte de minium et de carmin dominant ; elles doivent être peintes grassement, et leurs bords assez fondus, pour ne pas former couture, et trancher cependant avec netteté sur le jaune. On forcera le carmin, de seppia ou de brun mars et violet pour tracer les nervures foncées.

Violette.

Le ton local se compose de cobalt et de laque de garance ; on peut l'étendre sur les lumières ; pour les demi-teintes et les ombres, on mêle, de préference, du bleu de Prusse et de l'indigo qui donnent toujours, avec la laque, des tons plus obscurs et d'un plus beau velouté, surtout s'ils sont peu gommés.

Ce que nous avons dit de la composition des tons qu'offrent les fleurs les plus usuelles, pourrait suffire pour traiter par induction les *fruits* et même les *insectes* qui animent quelquefois les compositions de fleurs. Plus de patience encore que d'observation permettra de réussir à peindre les seconds ; quant aux fruits nous allons indi-

quer les tons analogues à quelques uns d'entre eux.

FRUITS.

Abricots.

La teinte générale se fait de jaune d'or, qu'on force de jaune et d'orangé mars pour les demi-teintes. Le minium, foncé de laque ou de carmin, sert pour les ombres, qu'on remonte de brun mars bistre; il faut prendre garde de ne pas l'étendre sur les reflets, où la teinte précédente, et même la seconde, doivent être conservées pour mieux faire tourner. On peut encore glacer de cobalt très léger, dans les parties verdâtres, et de terre de Sienne dans celles qui sont comme brûlées.

Cerises et Groseilles.

Pour les premières, on mêlera du minium avec du carmin, et la teinte locale des clairs s'étendra avec précaution, en réservant un triangle lumineux, qu'on teintera, s'il est nécessaire, en finissant; l'ombilic se marque de brun mars bistre : on fait dominer le minium dans le ton des reflets.

Pour les *groseilles* la proportion du minium est un peu moins forte; on opère de même, et le point lumineux triangulaire se couche d'une légère eau bleuâtre; il se gouache de blanc de laque, si la grappe de groseilles est dans l'ombre.

Oranges.

Voir l'article *fleur d'oranger*.

Pêches.

La teinte locale des lumières se fait de gomme-gutte faible ; les demi-teintes de jaune d'or.

On y ajoute du carmin, et le brun mars pour les ombres ; la seconde teinte se réserve dans les tournans.

On donne du velouté au fruit en pochant quelques glacis très légers de cobalt et de Sienne dans les ombres.

Prunes.

La fraîcheur du travail s'obtient, avec quelques difficultés, par le maniement obligé des bleus et des carmins.

La teinte locale se fait de cobalt et de carmin, et mieux d'outremer ; on y ajoute une pointe de gomme-gutte pour les demi-teintes.

L'indigo, la laque et de la seppia, donneront les tons d'ombres.

Les reflets, ménagés à la seconde teinte, se feront de cobalt et de carmin légers.

Il faut éviter d'employer pour ce fruit des couleurs trop gommées, elles lui donneraient un aspect poli et sec ; des tons peu gommés imitent bien mieux le velouté de ce fruit et du précédent.

Raisins blancs.

La teinte générale se compose de gomme-gutte faible, ou de vert de cobalt très faible, qu'on étend uniment, excepté sur les lumières ; le jaune mars mêlé de carmin sert à modeler les grains. On emploiera le brun mars pour les ombres, et la laque jaune pour les reflets ; la gomme-gutte légère pour les teintes jaunâtres, le cobalt léger pour les demi-teintes et les tournans.

Un bon modèle peut seul donner une idée des procédés à suivre pour peindre ce fruit avec finesse et transparence.

Raisins noirs.

La teinte locale se fait d'outremer et d'une pointe de laque ; on force ce ton, et l'on remplace l'outremer par le cobalt, ou même le bleu minéral pour les demi-teintes. On fait dominer le carmin dans les reflets et les tournans ; le brun mars ou la seppia mêlés de laque, donneront les vigueurs de l'ombre.

Nous terminerons en rappelant à l'élève que les *luisans* ou les points lumineux et les *gouttes d'eau* ou de *sucs gommeux*, placés souvent sur les pétales des fleurs ou sur les fruits, doivent s'arrêter

faiblement au crayon, et être ensuite réservés lorsqu'on couche la teinte sur laquelle ils se trouvent placés. Ils seront teintés, en finissant, d'une eau peine colorée d'outremer, pour imiter le reflet de l'azur du ciel dont ils semblent emprunter l'éclat.

Ces brillans ou ces gouttes peuvent se gouacher, mais ils ont souvent alors moins de transparence que par l'autre procédé.

FIN DU MANUEL D'AQUARELLE.

DESCRIPTION

DU

TABLEAU DE HELMSDORFF,

REPRÉSENTANT UNE VUE DE ROME.

PEINT A L'HUILE ET EXPOSÉ A BERLIN EN 1824.

Ce tableau a quatre pieds de largeur sur trois et un tiers de hauteur. La vue est prise du mont Janicule.

Sur un ciel d'Italie, où flottent éparses quelques vapeurs légères, se déploient à l'horizon le *mont Aventin,* avec l'emplacement du *camp d'Annibal, Frascati, Tusculum*, etc. A gauche, le *mont Albain* se perd au milieu des nuages. Dans la vallée entre ces deux montagnes se trouve le champ de bataille sur lequel se fit *l'enlèvement des Sabines ;* en deçà, les *marais Pontins,* la *campagne de Rome*, les villages nombreux et les monumens qui l'enrichissent, entre autres, le *tombeau de Cecilia Metella.*

A ses pieds, le spectateur découvre la *ville de Rome* dans toute sa beauté, et riche de toute son architecture ; à gauche, la coupole élégante de *l'église de Saint-Pierre ;* au centre, le *Tibre*, qui coule ignoré sous un pont d'une seule arche, sur

lequel on distingue des figures d'hommes et d'animaux.

Toute cette belle partie de *Rome* est éclairée par un soleil couchant qui colore d'une teinte pourprée tous ses édifices, et le feuillage des masses plus rapprochées.

A gauche, un *bosquet d'orangers ;* à droite, un *bois de lauriers*, soffrent un repos à l'œil ébloui de la clarté des plans éloignés.

A une certaine distance et pour rompre l'uniformité du ciel, le peintre a placé deux *cyprès*, qui s'élèvent majestueusement dans les airs : on croit les voir balancer sur leur tige.

Dans l'ombre, sous les *orangers*, jaillissent les eaux d'une *Fontaine* qui semblent rafraîchir l'air brûlant du soir, tandis qu'une *jeune fille*, montant les derniers degrés d'un escalier, porte sur sa tête une *corbeille d'oranges*.

Cette *jeune fille* est d'un travail exquis, d'une carnation et d'une beauté digne du climat et du pinceau de l'artiste. Son œil, ses cheveux, sa tête et surtout ses bras, sont admirables : on voit aisément que l'auteur y a donné tous ses soins.

Autour d'un *chêne vert*, placé à droite du tableau et sur le premier plan, tourne un *escalier* de forme quadrangulaire, que descend un *peintre prussien* revêtu du costume national, et portant son carton dans la main droite. C'est M. *Fohr :*

il se noya malheureusement en se baignant dans le *Tibre* : il était l'ami d'*Helmsdorff*.....

Sur *un bloc de pierre*, au premier plan, est assis *Helmsdorff* lui-même, vu de profil, ayant aussi le costume national de Prusse, tenant de la main gauche un tableau esquissé au crayon blanc : c'est le *Chêne du Tasse* qu'il dessine : la main droite tombe sur le côté, et tient un porte-crayon. On reconnaît facilement les traits et la coupe de visage de l'auteur. Il est tout attentif aux renseignemens que lui donne un *hermite vénérable*, dont la barbe blanche tombe en ondoyant sur sa poitrine. Ce vieillard lui montre une *pierre* détachée de quelques ruines, sur laquelle sont gravés, en abrégé, ces mots : S. P. Q. Roma. (*Senatus populusque romanus.*) Le *sénat* et le *peuple romain.*

En deçà et à droite, une *fontaine* en forme de *conque*, placée au *milieu des broussailles* et des *plantes* propres au climat, répand de toutes parts ses eaux dans un *bassin carré* placé au-dessous d'elle, dans lequel un *bel épagneul* se désaltère. C'est le chien d'*Helmsdorff*. La manière dont il est traité complète l'illusion ; on voudrait le caresser. Cette *fontaine* se dessine sur une *treille* où mûrissent des *pastèques*, dont les fleurs, les feuilles et les rameaux s'entrelacent avec beaucoup de vérité.

A gauche, un *aloès* couvre de son ombre un *lézard vert* endormi sur une pierre.

Ce tableau est d'une grande richesse dans la composition, et d'un fini précieux dans le travail : de près, il supporte l'examen le plus rigoureux dans ses moindres détails ; de loin, il produit tout l'effet qu'on en doit attendre ; aussi a-t-il fait sensation à Berlin à l'exposition de 1824.

Il avait été commandé par madame la comtesse de Humboldt.

F. P. LANGLOIS DE LONGUEVILLE.

TABLE DES MATIÈRES

DU MANUEL D'AQUARELLE.

PRÉFACE..... 193

PREMIÈRE PARTIE.

§. I. Du paysage en général..... 195
§. II. Du dessin..... 196
Du style..... 199
Objets principaux qui entrent dans la composition d'un paysage..... 200
Du ciel..... *ibid.*
Des nuages..... 201
Des lointains..... *ibid.*
Des terrains..... 202
Des eaux..... 203
Des fabriques..... 204
Des arbres..... *ibid.*
Des rochers..... 206
Des figures d'hommes et d'animaux..... *ibid.*
Du dessin d'après nature..... 207
Du compas..... 270

DEUXIÈME PARTIE.

§. I. Du papier, et de son choix..... 214
§. II. Du stirator : sa description : son emploi... 215
§. III. Des crayons : du caoutchouc : du dolage... 217
§. IV. Des pinceaux : manière de les choisir et de les préparer..... 218
§. V. De la palette et des godets..... 220
§. VI. Des couleurs primitives..... 221
§. VII. Couleurs d'aquarelle : combinaison de ces couleurs deux à deux : manière de préparer quelques unes d'entre elles : échelle de dégra-

dation : exemple..... *Page* 223
Gomme-gutte..... 225
Jaune indien..... *ibid.*
Vermillon de Chine..... 226
Carmin de garance..... *ibid.*
Laque garance..... *ibid.*
Brun rouge..... 227
Terre de Sienne brûlée..... *ibid.*
Pierre de fiel..... *ibid.*
Chicorée..... 228
Bleu d'outremer..... *ibid.*
Bleu de Prusse..... *ibid.*
Indigo guatimala..... 229
Seppia..... *ibid.*
Encre de Chine..... *ibid.*
Noir de bougie..... 230
Couleurs de gouache..... *ibid.*
Blanc léger..... *ibid.*
Ocre jaune..... 231
Jaune de chrôme..... *ibid.*
Combinaison des couleurs d'aquarelle deux à deux..... *ibid.*
Manière de préparer plusieurs couleurs, savoir :
La chicorée..... 233
L'outremer..... *ibid.*
Le bleu de Prusse..... 234
La seppia..... 235
Le noir de bougie..... 237
Échelle de dégradation..... 238
Exemple..... *ibid.*

TROISIÈME PARTIE.

§. De la seppia : manière de l'employer : du grattoir. 242
§. II. De la teinte neutre, ou mélange..... 255

QUATRIÈME PARTIE.

§. I. De l'Aquarelle..... 256
Considérations générales ; travail de l'aquarelle ; du portrait en aquarelle ; cadres..... *ibid.*
Lever du soleil..... *ibid.*

Milieu du jour..... *Page* 257
Coucher du soleil..... *ibid.*
Clair de lune..... 258
Ciels pluvieux..... 259
Orages..... 260
Arc-en-ciel..... 261
Marines..... 263
Tempêtes..... *ibid.*
Calmes..... 264
Effet de neige..... *ibid.*
Travail à l'aquarelle..... 265
Préparation de l'outremer..... *ibid.*
Travail : soleil couchant..... *ibid.*
Des devants..... 278
Des arbres..... *ibid.*
Des plantes..... 282
Des eaux..... *ibid.*
Des rochers..... 283
Des figures..... 284
Des reflets..... 285
De la Gouache..... 286
Glacis et tons vaporeux..... 289
§. II. Du portrait en aquarelle..... 290
Cadres..... 294
Nettoiement des gravures vieilles ou salies.... 296
Des fleurs et des fruits..... 297
§. I. Tons jaunes..... 302
§. II. Tons verts..... *ibid.*
Feuilles, tiges, calices, etc..... *ibid.*
§. III. Tons rouges..... 303
§. IV. Tons bleus et violets..... 304
§. V. Fleurs noires et blanches..... 305
Ébauche..... 306
De quelques fleurs en particulier..... 307
Althæa..... *ibid.*
Anémones hépatiques..... 308
Bluet..... *ibid.*
Ciclamen..... *ibid.*

Cobæa..... *Page* 309
Dahlia..... 309
Giroflées..... *ibid.*
Grenades..... 310
Iris..... *ibid.*
Jonquilles..... 311
Laurier rose..... *ibid.*
Lilas..... *ibid.*
Lys..... 312
Narcisses..... *ibid.*
OEillets..... 313
Oranger (fleur et fruit d')..... 314
Oreilles d'ours..... *ibid.*
Pensée, ou violette tricolore..... *ibid.*
Primevère..... 315
Renoncules..... *ibid.*
Roses..... *ibid.*
Soucis..... 317
Tulipes..... *ibid.*
Violettes..... 318
Fruits..... 319
Abricots..... *ibid.*
Cerises et groseilles..... *ibid.*
Oranges..... 320
Pêches..... *ibid.*
Prunes..... *ibid.*
Raisins blancs..... 321
Raisins noirs..... *ibid.*
Description du tableau de Helmsdorff, représentant une vue de Rome..... 323

VOCABULAIRE

DU MANUEL DE MINIATURE.

Le goût et l'étude des beaux arts, et de la peinture en particulier, sont trop généralement répandus aujourd'hui pour qu'il soit nécessaire de donner ici un *Vocabulaire* spécial de leur langue.

Cette Table pourra remplir le même objet, en donnant l'explication ou la synonymie de quelques termes et de quelques phrases dont l'acception ou le sens pourrait laisser des doutes, soit au *mot* même, soit en renvoyant aux divers passages du texte propres à l'expliquer.

A.

Accuser. C'est arrêter un trait ou un contour par une touche plus prononcée, plus sentie. — L'excès conduit à la sécheresse.

Adoucir les contours. C'est proprement les passer, les fondre avec l'objet qui leur sert de champ, de manière à ce qu'ils ne tranchent pas sèchement.

Affaiblir. Voy. *Adoucir*. On affaiblit à l'aide du grattoir.

Agencement, *Agencer*, *Agencé*. Se dit de la manière dont les draperies sont disposées, et de *l'arrangement* de leurs plis.

Air. On donne de l'*air* à un portrait, en laissant

non seulement assez d'espace autour de la tête, mais encore en peignant le fond, de tons vaporeux, et en affaiblissant certaines teintes trop vigoureuses ou trop franches, par des glacis.

Airs. On dit aussi de beaux *airs* de tête en parlant du caractère et de l'expression des portraits.

Album (mot à mot : *blanc* (*papier*). Introd., p. 10. — Les *album* pittoresques succèdent aux *album* littéraires. — On fait des *album* en papier blanc et de teinte. — Les papiers français de Wise, et les papiers anglais de Whatman, ainsi que le *papier torchon*, sont préférables aux autres.

Alun. Une eau saturée d'alun sert à *aluner* les parties du papier qui semblent disposées à boire, ou absorber les couleurs. — On dissout l'alun à chaud, et l'on ne mouille le papier que lorsque l'eau alunée est refroidie.

Animaux, p. 174.

Ante, *Ente*. Voy. *Hampe*, p. 43.

Antipathie. L'antipathie de quelques couleurs produit, après le mélange, des tons louches ou faux. — Le blanc a de l'antipathie avec le jaune et les terres ; les vermillons avec les bleus.

Apprêt. Voy. *Impression*.

Aquarelle (lavis perfectionné). Introd., p. 10. — Ce mot moderne indique que l'eau est le mobile des couleurs.

Aquarellistes français et étrangers. Introduction, p. 11, 12. — A cette liste déjà nombreuse, on doit ajouter MM. *Atoche*, *Becœur*, *Belle*, *Bonnington*, *Brune*, *Deroy*, *Fielding*, *Turpin*, *Vidal*, etc., pour les fleurs.

Arbres, p. 166.

Ardoise, p. 172.

Arrêter, *Prononcer*, *Accuser le trait.* C'est le renforcer par une teinte plus forte ou plus large.

Artistement. Un faire *artiste* a de l'esprit, de la franchise et de la facilité.

Attitude. Elle doit indiquer un commencement ou une suite d'action; être simple, naturelle, gracieuse et expressive. On devrait préférer l'attitude habituelle du modèle : elle ajoute autant à la ressemblance, que celle, ordinairement contrainte, de la *pose* y nuit.

Attributs. C'est ainsi qu'on nomme ce qui sert à caractériser le portrait ou à indiquer sa dignité, son rang, l'art qu'il cultive, la profession qu'il exerce; des croix, des insignes honorifiques, un crayon, une plume, des pinceaux, tels sont les attributs les plus usités depuis qu'on est revenu de la manie de diviniser les portraits ou de les déguiser en Mars, en Apollon, en Flore, en Vénus, etc.

B.

Babocher. C'est dépasser le trait qui devrait borner la teinte que l'on couche. — On doit bien prendre garde, en couchant les fonds, de ne point babocher sur la silhouette des cheveux ou du trois-quarts. — On lit *bavocher*, dans le même sens, dans *Félibien*.

Barbe, p. 114. — Une longue *barbe* doit se traiter comme les cheveux. — Il faut la peindre plutôt flou que sèche et détaillée.

Bijoux, p. 142.

Blanc, Introduction, p. 12. — La réforme du blanc dans le travail des *carnations*, constitue véritablement la différence entre la miniature et la gouache.

Boire. Le papier ou le vélin sont sujets à boire, c'est-à-dire à happer la couleur trop vite pour qu'on puisse l'étendre.

Bois, *Charpente*, p. 171.

Boîte ou *pupitre de miniature*, p. 55. (*Pl.* I, *fig.* 11.) — Il faut en garnir le tiroir de tous les objets nécessaires, tels que canifs, colle à bouche, poudre de pierre ponce, ovales de verre, estompes, crayons de Conté et de Brookman, une petite équerre, un compas, une règle, du calpin, du fusain, etc.

Boîte d'aquarelle, p. 189.

Bordure ; Cadre. On doit préférer aux cadres de bois noirci ou d'ébène, les bordures dorées ovales-carrées.

Bouche, p. 105.

Boueux. Le travail devient *boueux* et sans fraîcheur lorsqu'on pointille assez long-temps sur un endroit pour délayer les dessous.

Bras, p. 108.

Brique, p. 172. — On appelle aussi carnations *briques* celles dont les ombres semblent faites seulement avec des *rouges* plus foncés de ton que les lumières.

Broderies d'or et d'argent, p. 142.

Broiement des couleurs, p. 33.

Brosser. C'est étendre la couleur à l'aide d'un pinceau bien fourni et de forme carrée. On *brosse l'ébauche* des *carnations* et celle des *fonds* et des *étoffes*. Ce travail donne de la transparence aux dessous par l'inégalité de la couche.

Broussailles, p. 165.

Broyon, p. 38 (*Pl.* I, *fig.* 5). Petite molette de verre ou de porcelaine qui sert à délayer les couleurs en poudre dans le godet.

C.

Cadre. Voy. *bordure.*

Cailloux, p. 165.

Calque; au travers de l'ivoire, p. 56.— En saucant le revers d'un dessin ou d'une estampe, 57. Avec une feuille de papier saucée ou avec du papier-glace, *ibid.* Avec le papier végétal, 58.

Calque (*Contre-*), p. 56.

Caoutchouc. Nom original de la gomme élastique.

Caractère. Il faut plus que l'examen des yeux pour saisir et rendre le caractère de tête de son modèle. — On nomme aussi *tête de caractère*, celle qui exprime une passion violente.

Caricature. Voy. *Charge.*

Carnations, Chairs. On désigne ainsi les parties d'une figure; le mot *chairs* s'applique plus ordinairement aux mains ou aux parties du corps.

Carnations en général, p. 93. Teintes locales, 95. — Ombres, 96. — Demi-teintes, 97. — Clairs, lumières, 98. — Carnations à l'aquarelle, 184.

Carreaux, p. 60. (*Pl.* I, *fig.* 12.) Leur construction. — La réduction aux carreaux s'appelait aussi *craticuler*, de l'italien *craticola*, grillage, treillis.

Carton de Bristol. S'il n'exige pas la tension, comme le papier, sur un stirator, il a le désavantage de donner un coup d'œil sec à l'ouvrage, et de se bosser quelquefois. — Cartons tendus, p. 180.

Châles, p. 131.

Chaleur, Chaud. Se dit des couleurs jaunes ou

rouges qui fournissent des tons transparens et vigoureux. L'ocre jaune, l'ocre de rue, les rouges mars et la terre de Sienne, sont des couleurs chaudes.

Champ. A proprement parler c'est le fond d'un portrait; néanmoins, par la suppression du trait en peinture, tous les objets se servent mutuellement de champ.—Nous avons aussi nommé *champs* (p. 46) les matières sur lesquelles on peut peindre en miniature. — Outre le bois, le vélin, la toile, etc., on peut encore peindre sur le *carton de Bristol*.

Chapeaux de paille, p. 135. — On appliquera aux *chapeaux d'étoffes* ce que nous avons dit de celles dont ils sont faits.

Charge; Charger. On *charge* un portrait en outrant certains traits marquans dans le modèle : et au lieu d'un portrait ressemblant on fait une *caricature*.

Chemins, p. 164.

Chercher le trait. Il faut chercher le trait avec des crayons tendres, afin de ne pas être arrêté par la difficulté du maniement. — L'esquisse ou croquis doit se faire à part, pour éviter de flétrir la surface de l'ivoire, ou du champ sur lequel on veut peindre.

Cheveux, p. 111; blonds, *ibid.* — Châtains, 112. — Noirs, *ibid.* — Gris, 113. — Le goût, la fi-

nesse et la légèreté sont nécessaires dans les cheveux.

Clair, Clairs. Endroits ou places frappés par le jour; on dit aussi les *lumières* d'un portrait pour désigner les parties éclairées et brillantes.

Colle à bouche. C'est encore un des objets usuels que doit contenir le Pupitre de miniature.

Colorer. C'est peindre, modeler par la couleur.

Colorier. C'est plus particulièrement enluminer un dessin mis à l'effet ou une estampe déjà modelée par des ombres.

Coloris. C'est le résultat de l'emploi des couleurs. Le coloris peut être fin, brillant, cru, lourd, ou papillotant.

Compas. Michel-Ange disait que le *compas devait être dans les yeux*, pour exprimer que la justesse du coup d'œil était préférable à l'emploi des instrumens.

Compas de proportion, p. 59.

Compas de réduction. Il offre moins de difficultés que le précédent, mais ses moyens de réduire s'appliquent plutôt à la topographie ou à la réduction des épures d'architecture, etc.

Composer, Composition. Résultat de l'invention d'un tout et de la disposition des objets qui le composent.

Conclusion, p. 190.

Conserver, Réserver, Epargner, Ménager. Se

dit des clairs qu'on a soin de ne pas couvrir et sur lesquels on laisse l'ivoire à nu.

Contraste. La science des *contrastes* de dessin et de couleur donne beaucoup de valeur à un portrait.

Contrecalquer, autrefois *contretirer*. Voyez *Calquer*.

Coquilles (*Pecten*), p. 37. — On leur a substitué des *godets* de porcelaine, de faïence, et de petites plaques d'ivoire.

Costume. Se dit de l'habillement particulier à certains peuples, à certaines classes ou dignités.

Cou, p. 108.

Coucher. C'est étendre la couleur d'une manière moelleuse avec un pinceau souple et arrondi.

Couleurs, p. 17. — Tableau des couleurs, 18. — Observations sur ces couleurs, 20. — Couleurs jaunes, 18, 20. — Couleurs rouges, 19, 24. — Couleurs bleues et vertes, 19, 26, 27. — Couleurs brunes et noires, 20, 28. — Marchands de couleurs, à Paris, 30.

Couteau, p. 34. — Il peut quelquefois remplacer le *grattoir*.

Crayons. Les stylets peuvent remplacer sur l'ivoire les mines de plomb française et anglaise. — Les *crayons* de couleur ont pris le nom de *pastels* parce qu'ils sont faits d'une pâte colorée, plus ou moins gommée.

Crayons (dessins aux *Trois*). Introduction, p. 8. — Ils s'exécutaient sur papier teinté; le crayon noir servait aux ombres, la sanguine aux carnations, et le blanc de craie aux rehauts.

Crépes, p. 125.

Crocade. Voyez *Croquis*.

Croquer; Croquis, p. 181. C'est le premier jet du crayon pour saisir les traits de la physionomie; autant les croquis exigent d'esprit et de feu, autant il faut y revenir avec sang-froid pour les épurer. — On doit n'employer que des crayons tendres et faciles à manier, sans quoi l'on s'exposerait à se voir arrêté à chaque trait, et ces entraves nuiraient au travail.

Cru, Crudité. Un objet *cru* de ton est souvent faux parce qu'il rompt l'harmonie générale et *sent la palette*.

D.

Décalquer. Voy. *Calquer*.

Delaiement, p. 39. Précautions à prendre pour ne pas salir les teintes, *ibid.*

Demi-teintes. Tons intermédiaires entre l'ombre et la lumière. — Elles doivent avoir beaucoup de finesse, ne pas se fondre assez loin, dans les *clairs*, pour en ternir l'éclat, et dans les *ombres*, pour en diminuer la vigueur.

Dentelles, p. 121.

Dessin de la figure. On devra consulter des ouvrages spéciaux, tels que ceux de *J. Cousin*, *de R. Depiles* (sous le nom de *Tortebat*), et le *Manuel du Dessinateur*, qui fait partie de cette collection.

Dessin, Copie, Leçon III, p. 56.

Dessin d'après nature, Leçon IV, p. 63.

Dessin aux trois crayons. Voy. *Crayons.*

Dessins lavés. Voy. ce dernier mot plus haut.

Détacher. On détache un objet en clair ou en ombre; un objet se détache sur un autre par l'opposition de forme et de ton.

Détrempe. Introd., p. 5. — Voy. aussi *Gouache.*

Draper. C'est revêtir les figures d'étoffes, après en avoir massé le nu, au crayon.

Draperies. Considérations générales, p. 115. Leçon VII. — Il faut éviter avec soin de multiplier leurs plis sur de grandes parties éclairées dont ils rompraient les contours.

Draperies à l'aquarelle, p. 183, 186.

Draps, p. 131. — *Bleu*, p. 133. — *Noir, ibid.*

E.

Eau gommée. Sa composition, p. 31. — Gommage des couleurs, 32. — Dans le choix de la gomme, il faut préférer la plus blanche et ne jamais l'acheter pulvérisée, parce que la plus jaune donne également une poudre blanche,

et que l'eau préparée reprend ensuite la teinte jaunâtre.

Eaux, p. 160.

Ebauche des carnations en général, p. 69. — *Des fonds*, ibid. — *Des étoffes*, ibid. — Composition la plus ordinaire des teintes d'ébauche, de carnations, p. 70 *et suiv.*

Eclat. Il résulte moins du brillant des couleurs à l'état naturel, que des oppositions et des contrastes.

Effets. On appelle ainsi la disposition de la lumière répandue ou ménagée habilement.

Emboire (*s'*). La couleur s'emboit sur une surface spongieuse ou mal collée.

Ensemble. On dit qu'une tête n'est pas d'ensemble lorsque les *lignes* des principaux traits de la figure ne sont pas parallèles entre elles.

Epargner. Voy. *Conserver.*

Epurer le trait. On épure le trait avec un crayon plus ferme que celui qui sert au croquis et même au pinceau.

Estompe. Rouleau de peau, de papier, ou liége, taillé en cône allongé.

Estomper (*s'*). On dit aussi qu'un dessin au *crayon* ou un *pastel* s'estompe, lorsque le frottement en a fondu les traits ou mêlé le travail.

Eteindre. On éteint des lumières trop vives, des reflets trop clairs, des couleurs trop brillantes.

Etoffes. Voy. *Draperies*, p. 131.

Etoffes blanches et transparentes, p. 121.

Expression de la physionomie. Voy. *Caractère.*

Extrémités. On désigne par ce mot les mains et les pieds : les *extrémités* demandent beaucoup d'étude et de soins.

F.

Fabriques, p. 170. — Il faut les placer sur une ligne parallèle à celle de l'horizon, pour qu'elles ne rompent par le coup d'œil par des *vues d'angle* toujours défavorables.

Faires. — *Pointillé*, son emploi, ses inconvéniens, p. 73. — *Haché.* Généralement adopté, ses avantages, 74.

Faire flou. Faire fin de ton et moelleux ; il est contraire au *faire dur* et *sec.*

Feu, p. 173. — Pour donner plus de brillant au feu il faut l'environner de tons sombres et vigoureux.

Feuilles mortes, p. 169.

Figure. Parties de la fig., p. 100.

Figurines, p. 173.

Finesse. Une couleur a de la finesse, lorsque sa teinte est aussi franche qu'harmonieuse. Les couleurs *rompues* ont de la finesse.

Fini (du), p. 147. En s'attachant trop tôt à finir on s'expose à recommencer de nouveau, à cause

du manque d'effet général. — Le précieux, la délicatesse du *fini* font le charme de la miniature. — Un *fini* trop précieux tombe dans le froid.

Fleurs, p. 174.

Flou (*travail*). C'est-à-dire moelleux, tendre, doux et fin de ton ; trop de flou vise à la mollesse ; trop de fini à la sécheresse et à la dureté.

Fondre. Voyez *Adoucir*.

Fonds. On les nomme quelquefois *champs ;* nous avons adopté ce dernier mot pour désigner la matière sur laquelle on peut peindre, p. 46.

Fonds. En général, p. 77 ; — *gouachés* 82 ; — *sans gouache*, 88 ; — *mixtes*, 91.

Fournir. Est synonyme du mot *foisonner* lorsqu'on dit qu'une couleur *fournit* beaucoup.

Fourrures, p. 135. *Jaunâtres et brunes*, 136. — *Noires*, 138.

Franc, *franchise*, *franchement*. Le grand art du coloriste est de coucher des tons *francs* sans être crus ; les parties musculeuses doivent être attaquées avec *franchise*. — Des tons *franchement* touchés ont rarement de la lourdeur.

Fresque. Peinture monumentale. Introduction, p. 3 et 4.

Fresquistes. Peintres qui s'y sont distingués. Introduction, p. 3 et 4.

Front, p. 100.

Fruits, p. 175.

Fuir (*faire*). C'est glacer les lumières trop brillantes des fonds ou les tons trop entiers, pour qu'ils s'enfoncent ; le bleu est la plus fuyante des couleurs. — On fait fuir les objets reculés en donnant de la vigueur aux devants.

Fumée, p. 173.

Fusain. C'est un charbon du bois qui porte ce nom ; il peut servir au croquis. — On le pulvérise pour remplir le tampon à poncer.

G.

Gants, p. 134.

Garde-main, p. 51. De papier ou de carton de Bristol, quelquefois de bois mince pour la gouache, lorsqu'on ne peint pas presque verticalement.

Gazes, p. 121.

Glace à broyer, p. 33 et 181 (*Pl.* I, *fig.* 1).

Glace-miroir, p. 54. — Sert à juger de l'ensemble du dessin et de la couleur de l'ébauche, en représentant le portrait sous un nouvel aspect.

Glace. Il faut autant que possible faire monter les miniatures sous une glace bombée, afin d'éviter le contact des couleurs et du verre. — On pare à cet inconvénient si le verre est plan, en mettant quatre petites cales de carton dans la feuillure de manière à supporter l'ivoire et laisser un vide entre la glace et la peinture.

Glacés. Se dit des endroits qui ont reçu des glacis.

Glacis. C'est, en miniature, une teinte composée abondamment d'eau et de très peu de couleur, que l'on *poche* légèrement sur des teintes trop vigoureuses ou trop brillantes ; les glacis de couleurs transparentes servent aussi à rehausser les tons de jour et les reflets trop sourds. — En miniature et à gouache, ces teintes très abondantes doivent laisser traverser, quand elles ont été couchées, la couleur des *dessous* sur lesquels on les passe pour les adoucir ou les harmoniser.

Gouache, p. 80.— Artistes qui l'ont traitée avec talent. Introduction, p. 9, 11.

Gouache (Palette de), p. 81 (*Pl.* I, *fig.* 13 et 15).

Godets. Leurs formes, leur matière, p. 37 et 178. Ceux qu'on doit préférer. (*Pl.* I, *fig.* 4, 5 et 6.)

Goût. C'est par le choix de la pose, l'agencement des draperies et la disposition de l'ensemble qu'on juge du goût de l'artiste.

Grattoir. Son usage, p. 44 et 178 ; son entretien, 45 (*Pl.* I, *fig.* 9).

Grattoir. Ou plutôt *racloir* pour préparer l'ivoire, p. 46 (*Pl.* I, *fig.* 10).

H.

Haché (*travail*). Produit par des hachures, il est généralement préféré au *pointillé*, parce qu'il offre plus de transparence et de flou.

Hampes de pinceaux. On dit aussi *antes*. — De diverses couleurs, p. 43. — On doit préférer celles qui bombent le plus au milieu, parce que cette partie reçoit le frottement qui détériore les pinceaux lorsqu'ils forment eux-mêmes partie saillante à l'extrémité des hampes, *ibid*. — Les *hampes* font quelquefois éclater les plumes des pinceaux; moyen d'arrêter ce mal, p. 42 (*Pl.* I, *fig.* 8).

Harmonie. Des tons ou des couleurs crues rompent l'harmonie en peinture, comme les dissonances en musique; on obtient *l'harmonie* en ne faisant pas les lumières trop brillantes, les tons trop crus, et en accordant les couleurs entre elles.

Hermine, p. 135.

Horizon, p. 159.

I.

Impression. C'est une ou plusieurs couches de blanc à la colle qu'on étend le plus uniment possible sur le bois, la toile et le papier, pour les préparer à recevoir les couleurs.

Ivoire, p. 47. — *Ivoire vert*, son choix, 48. — Préparation avec le racloir, le verre, le rasoir, la pierre-ponce, et l'os de sèche pulvérisé, *ibid*. — Son doublage et sa fixation sur le pupitre, p. 49. — D'une plus grande dimension,

obtenu par un sciage à la mécanique, et redressé en plaques ou feuilles, p. 50. — Précautions à prendre en le découpant, *ibid.* — Blanchîment au soleil, p. 51. — De petites plaques d'ivoire ou de glace peuvent remplacer les godets, p. 39.

J.

Jour, p. 63. Voyez *Clairs*, *Lumières*.

Jour (*faux*). Un portrait est placé sous un faux jour ou à contre-jour, lorsque la lumière du dehors ne vient pas du même côté que celle du portrait.

L.

Laine (*étoffes de*), p. 132.

Laine blanche, ibid.

Laques de garance. MM. *Robiquet* et *Colin* se sont aussi occupés de leur perfectionnement. — Nous devons citer encore celles que M. *Robert*, peintre de la manufacture royale de Sèvres, a perfectionnées. Il les subdivise en cinq numéros : *laque rose ; laque foncée*, aussi riche de ton que le carmin ; *laque brun rouge ; laque brun Cassel* et *laque garance bitume*. Il s'est encore occupé des *laques jaunes de gaude*. — Ces couleurs préparées pour l'huile, et en poudre pour les autres manières de peindre, se

trouvent chez M. *Ange Ottoz*, marchand de couleurs, rue de la Michaudière, n° 2.

Large (*touche*, *faire*). Une longue pratique doit seule donner assez de hardiesse pour opérer largement, c'est-à-dire par touches larges. — La prétention au faire large et à la facilité dégénère en *chic* et en manière.

Laver. C'est coucher uniment des teintes très abondantes d'eau.

Lavés (*dessins*). Introduction, p. 7. Dessins exécutés avec une seule couleur, ou quelquefois rehaussés de blanc. — La seppia est aujourd'hui préférée au bistre (peu solide), et à l'encre de Chine (un peu froide) qu'on employait autrefois.

Lavis. Dessin exécuté par des teintes plates de diverses couleurs, sur le papier; Introduction, p. 7. — Peintres qui l'ont traité, 8. — L'*aquarelle* est un lavis perfectionné.

Locales (*teintes*). Couleurs propres à chaque objet.

Lointains-fonds, p. 159. Ils doivent participer de la couleur de l'horizon, et être peints vaguement et avec fraîcheur, mais sans trop d'éclat.

Louches (*tons*). On nomme ainsi des teintes formées du mélange de couleurs ennemies, ou simplement celles d'une seule couleur qui sont peu nettes : les *tons louches* manquent de franchise.

Loupe, p. 53.

Lumières. Synonyme de *Clairs*. Les *lumières* de la figure doivent l'emporter sur celles des autres parties du portrait. — Dans une composition, les lumières suivent la même progression que les ombres, elles sont plus intenses et plus brillantes sur les devants, elles diminuent d'éclat en s'enfonçant vers l'horizon.

M.

Mains, p. 109.— Le dessin et le faire des mains trahissent ordinairement la faiblesse d'un élève.

Manier. On dit, *bien manier le pinceau*, pour exprimer un *faire* facile et large.

Manière, *Maniéré* (*faire*). C'est le résultat du prétentieux et du peu de naturel dans le goût de l'artiste.

Mars (*couleurs*). Introduction, p. 13, 14, 17. Oxides de fer artificiels dus à M. Cossard, artiste et fabricant de couleurs. — Ces couleurs ont reçu le nom de *mars* que portait le fer (dont on les tire) dans les anciens ouvrages de chimie.

Ménager les lumières. C'est, en *miniature*, ne pas couvrir la place de l'ivoire qu'elles doivent occuper. Ce terme est synonyme de *réserver*.

Menton, p. 107. Dans les portraits de femme, sa partie inférieure est vivement reflétée par la

poitrine, si des parures ou des étoffes légères n'en voilent pas la carnation.

Méplats. Petites surfaces plus ou moins bombées qu'offrent les tournans des carnations, et qu'on parvient à imiter, jusqu'à un certain point, par le faire haché et le maniement du pinceau. — Greuze est un excellent modèle à cet égard.

Meubles, p. 145.

Miniature (*Livres élémentaires sur la*). Introduction, p. 14, 15. Ouvrages de *Ballard*, de *Mayol*, et de MM. de *Mélignan* et *Mansion*.

Miniaturistes (*Manière d'exécuter des anciens*). Introduction, p. 6. Miniaturistes français, p. 9. A cette liste on pourrait ajouter une foule de noms, tels que ceux de *Bourgeois*, de *Venevault* et de *Baudoin* (qui faisait aussi de charmantes gouaches); de *Corvina* et de *Klingstel*. — Les miniaturistes habiles de notre siècle sont trop nombreux pour citer ici leurs noms. — Après MM. *Isabey*, *Augustin*, *Aubry*, *Mansion*, *Saint*, et *Millet*, nous nommerons seulement M. *Bourgeois*, ancien fabricant de couleurs, et madame *Rouillard*.

Modèle. Ce mot est aujourd'hui consacré à l'étude *d'après nature*.

Modèle (*Pose du*), p. 64.

Modeler. Terme emprunté à la sculpture pour

exprimer le *relief* des objets, et surtout des chairs.

Molette, p. 33 (*Pl.* I, *fig.* 2). — Elle peut être aussi de porphyre.

Mousselines, p. 121.

Moustaches, p. 114.

N.

Nez, p. 104.

Nu (*le*). Avant de draper une figure, il faut en dessiner au moins approximativement le nu. — Les draperies accuseront ensuite le nu, avec assez de grâce, pour ne pas sembler collées et adhérentes dessus.

O.

Ombres. De leur disposition et de celle des lumières dépend le clair-obscur auquel *le Titien* donnait pour type la grappe de raisin.

Ombres des carnations, p. 96.

Ongles, p. 110.

Oppositions. Voyez *Effets*.

Oreilles, p. 108.

Ornemens d'or et d'argent, p. 143.

Ornemens de cuivre et d'acier, p. 144.

P.

Paillon. On l'emploie à doubler l'ivoire sur le-

quel on veut peindre, soit en totalité, soit sous quelques parties seulement, comme sous les carnations.

Palettes. Leur forme, leur dimension, p. 34, 35.

Palette de chairs, p. 36. (*Pl.* I, *fig.* 3 et 14.)

Palette de gouache, p. 81, 82. (*Pl.* I, *fig.* 13 et 15.) Nous nous étions borné à la palette de M. *Augustin*, parce qu'elle offrait, pour ainsi dire, l'ensemble de toutes les couleurs bonnes à employer en miniature, et que l'élève était à même d'en réduire le nombre par la suite, en le limitant à celles dont l'emploi lui semblait préférable ou plus fréquent. — Nous ajouterons ici celle de M. *Mansion*, qui pèche peut-être par un défaut contraire; on y trouve l'orpin jaune (Orp. J.) et l'orpin rouge (Orp. R.), ainsi que le bistre (Bistr.) et la terre de Cologne (T. de Col.), dont nous conseillons de restreindre l'emploi. — La *fig.* 14 représente sa palette de chairs; la *fig.* 15, celle des fonds ou de gouache (1); les p. 36 et 37 contiennent l'explication des autres abréviations.

Pantographe, *Singe de Buchotte*. On en trouve la description dans le *Manuel du Dessinateur*, de M. *Perrot*, *Pl.* V, *fig.* 2.

---

(1) Elles se trouvent, ainsi que les *Lettres sur la Miniature*, chez M. Binant, rue de Cléry, n° 17.

Papier (*choix du*), p. 46 et 179.

Papier gélatine. C'est le vrai nom que devrait porter le papier glace.

Papier glace, p. 60.

Papier végétal. L'un et l'autre servent à calquer et sont beaucoup préférables au papier *verni* ou *huilé.*

Papier plâtré, p. 62.

Papillotage, Papilloter. Se dit d'objets multipliés trop éclatans et dont les lumières partageant le regard, l'empêchent de se fixer uniquement sur l'objet principal, la figure, dans un portrait.

Parchemin ou *vélin*, p. 178.

Passer. Voyez *Adoucir.*

Pastel, Introduction, p. 2 et 3; son inventeur suivant les Allemands, p. 3. — *Rosalba Carriera* peignait aussi bien au *pastel* qu'en miniature. *Rob. Nanteuil* s'était fait connaître comme bon peintre de pastel, avant que de graver les portraits, qui ont rendu son nom immortel.

Paysage, p. 157. — Il n'est ordinairement qu'accessoire en miniature; il doit offrir une grande harmonie et être entièrement sacrifié à la tête.

Perspective, p. 156. Le peintre en miniature doit en connaître les premiers élémens.

Perles, p. 140.

Pierreries, p. 141.

Pinceaux, p. 39 et 178; *de martre*, p. 39; *de*

petit-gris, ibid. On en peut faire aussi de chat d'Angora. — Leur choix, p. 40. Leur réforme, p. 41. Leur réparation, *ibid.* (*Fig.* 7, *Pl.* I.) — Leur conservation (*Pl.* I, *fig.* 8).— Si quelques poils dépassent la pointe, on peut, après avoir mouillé le pinceau entre ses lèvres, approcher sa pointe d'un charbon rouge, sur lequel on souffle, et dont la chaleur grésille les poils excédans. — Fabricans : *Chérion*, quai de l'Horloge, n° 61, et *Babœuf*, rue de la Harpe, n° 11.

Plumes, p. 139. — Pour le dessin, p. 181.

Portrait à l'aquarelle, p. 177, Leçon X.

Pocher. C'est déposer la couleur abondante avec le pinceau sans exercer le plus léger frottement.

Poitrine, p. 108. — Les demi-teintes nombreuses et fines de la poitrine sont de la plus grande difficulté à bien rendre.

Poncer, *Poncis*, Introduction, p. 4. C'est piquer les traits d'un dessin ou d'une estampe, et faire tamiser au travers ces piqûres, de la poudre de charbon de papier contenue dans un tampon de mousseline; ce moyen de calquer est facile, lorsqu'on ne tient pas à la conservation du modèle. — En pulvérisant un mélange de résine et de noir de fumée, on obtient une poudre qui se fixe à l'aide d'une chaleur tempérée. Ce procédé évite la peine de repasser le trait, qui se

trouve fixé. Le poncis n'est guère employé que pour les ouvrages d'une certaine dimension, comme les tapisseries, la fresque, etc.

Portrait. Quatre choses sont essentielles pour la ressemblance : 1°. la physionomie, ou pour mieux dire, le caractère ; 2°. le coloris ; 3°. l'attitude ; 4°. les ajustemens.

Portrait en miniature. Peut être *en buste* (sans mains), *à mi-corps* (avec les mains), ou *en pied*.

Profil. On doit éviter de poser le modèle trop de profil ; ce serait faire croire qu'il était borgne.

Prononcer le trait. C'est *l'arrêter* par une touche plus ferme. — « Que plusieurs contours viennent à l'appui l'un de l'autre, pour rencontrer le vrai que cherche l'artiste ; l'a-t-il trouvé, qu'il l'y fixe en le *prononçant*. » *Dandré Bardon*.

Pupitre, p. 52. Isolé ou faisant partie de la boîte de miniature, p. 55. (*Pl.* I, *fig.* 11.)

R.

Racloir. Voy. *Grattoir*, p. 46 (*Pl.* I, *fig.* 10).

Raccourcis. Parties *d'une figure* vues en perspective.

Rechercher le trait. C'est *l'épurer* pour l'accuser et l'arrêter ensuite.

Reflets, p. 98.

Refleter. C'est créer des *reflets* pour faire tourner un objet.

Rehausser. C'est remonter de ton les lumières par des *rehauts : relever* a le même sens.

Remonter de ton. C'est renforcer la teinte locale d'un objet.

Repiquer. Se dit principalement de la retouche des ombres les plus vigoureuses.

Repoussoir. En paysage, on nomme repoussoir une *terrasse* de devant très ombrée. — On appelle aussi *botte noire* ou *secrète* ces mêmes terrasses surmontées d'un arbre, qu'on emploie moins exclusivement aujourd'hui, et dont la silhouette rappelait la forme de cette chaussure.

Réserver. Voy. *Conserver*, *Ménager*. — On appelle *réserve* en aquarelle un mélange de blanc et de térébenthine dont on touche les endroits qui doivent rester en blanc ou en clair, sur des fonds ombrés.

Rochers, p. 161.

Rubans, p. 123.

S.

Sacrifier. C'est ombrer ou foncer quelques parties pour en faire briller d'autres. — Dans un portrait tout l'ajustement et les accessoires doivent être plus ou moins sacrifiés à la tête.

Satins, p. 123. — *Jaune*, 124. — *Rouge*, ibid. — *Bleu*, ibid.

Sentiers, p. 164.

Sourcils, p. 114.

Stirator. Lorsque le papier est tendu dessus il faut avoir soin de le placer horizontalement, pour le faire sécher, sans quoi il bossellerait.

Stylographie. Tout le monde peut voir au Palais-Royal les charmans portraits exécutés en ce genre, par M. *Blaïse.*

Svelte. Dans les portraits de femme il faut viser au svelte, en faisant le trait, afin de ne pas tomber dans un goût lourd de forme et court de proportion.

T.

Table méthodique, p. iv.

Taffetas de diverses couleurs, p. 123.

Tapis, p. 146.

Táter le trait. C'est le chercher avec un crayon tendre.

Tâtonner. C'est exécuter avec timidité, hésitation. Il faut, avant de colorer, bien arrêter son trait, sans quoi l'on s'exposerait à *tâtonner* sans cesse, en peignant.

Terrasses, p. 163.

Téte du portrait. Sa position dans l'ovale, p. 65.

Topographes. Introduction, p. 10.

Topographie. Dessin de la carte, *ibid.*

Trait, p. 67. On n'arrive quelquefois au *trait* correct qu'après un long tâtonnement. Ce croquis

ou cet essai doit être fait avec le fusain ou le Conté n° 1, afin de ne pas éprouver d'arrêt ou de difficultés. Le trait doit plutôt se composer de hachures courtes ou même de points que d'une ligne continue.

Trois-quarts. Difficultés qu'on éprouve à le dessiner et à le bien rendre, p. 66.

Tuile, p. 172.

Tulles, p. 121.

U.

Ustensiles, p. 31. — On peut en ajouter une foule d'autres, tels que canif, colle à bouche, punaises, calpin, petite règle.

V.

Vélin, p. 47. — Il n'offre pas moins d'inconvéniens lorsqu'il est frotté ou blanchi à l'aide de la chaux que lorsqu'il est gras ou spongieux. — Le travail des teintes, sur vélin, a quelque chose de trop difficile pour ne pas effrayer un élève. Voy. *Parchemin*.

Velours, p. 125. — *Jaune*, 126. — *Rouge*, ibid. — *Bleu*, 127. — *Vert*, ibid. — *Violet*, 128. — *Noir*, 129. — Les reflets sont la partie la plus lumineuse de cette étoffe.

Vérité, *Vrai*. Ces mots expriment la perfection d'imitation : on dit un portrait plein de vérité ; des tons vrais et naturels.

Verre noir. Son usage pour juger l'ensemble du portrait, comme dessin, p. 54.

Verres concaves, p. 53. Il faut se défier de la manière dont ils font voir les lignes et les contours, p. 54.

Verres ou *coupes* garnis d'eau pure et d'eau gommée, p. 52 et 181.

Y.

Yeux, p. 101.

Ct.-V.

ERRATA.

Page 9, ligne 18; *au lieu de* Hue, *lisez* Huet.
26, — 3; *supprimez* dit-on.
28, *ligne dernière; au lieu de* terre d'ombre, *lisez* de Cologne.
59, — 19; *au lieu de* proportion, *lisez* réduction.
73, — 10; dans quelques exemplaires *au lieu de* non seulement, *lisez* à l'élève.
80, — 8; *au lieu de* Leçon X, *lisez* Leçon IX.
81, — 10; *au lieu de fig.* 12, *lisez fig.* 13.
88, — 18, *au lieu de* dans le travail et de ressource, *lisez* dans le travail, de ressource.
110, — 25; *après* vigueur, *ajoutez* avec.

DE L'IMPRIMERIE DE CRAPELET,
rue de Vaugirard, n° 9.

Palette de Chairs.

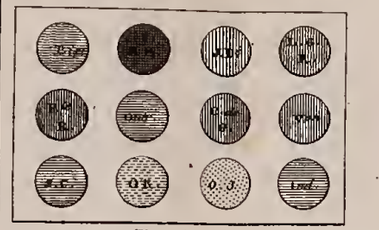


Fig. 14

Fig 5

Fig 10

Fig. 6

Fig 4

Fig. 9

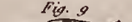


Fig 2

Fig. 7

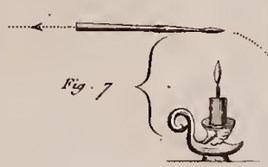


Fig. 11

Fig. 1

Palette de Fonds.

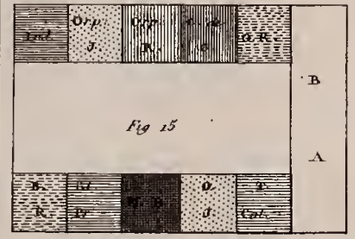


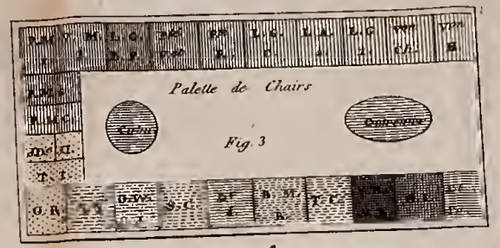
Fig 15

Fig. 12

Fig. 8

Palette de Chairs

Fig. 3



Palette de Gouache

Fig. 13

C. V. Del.

L. de L. Del.

Guyot Sculp.

N.B. Le Cadre n'a permis de placer ici que le plan de 5 des 7 Carrés vus ci-contre en perspective.

Fig. 1

Fig. 2

Fig. 3.

Langlois de Longueville Del.

Guiguet Sculp.